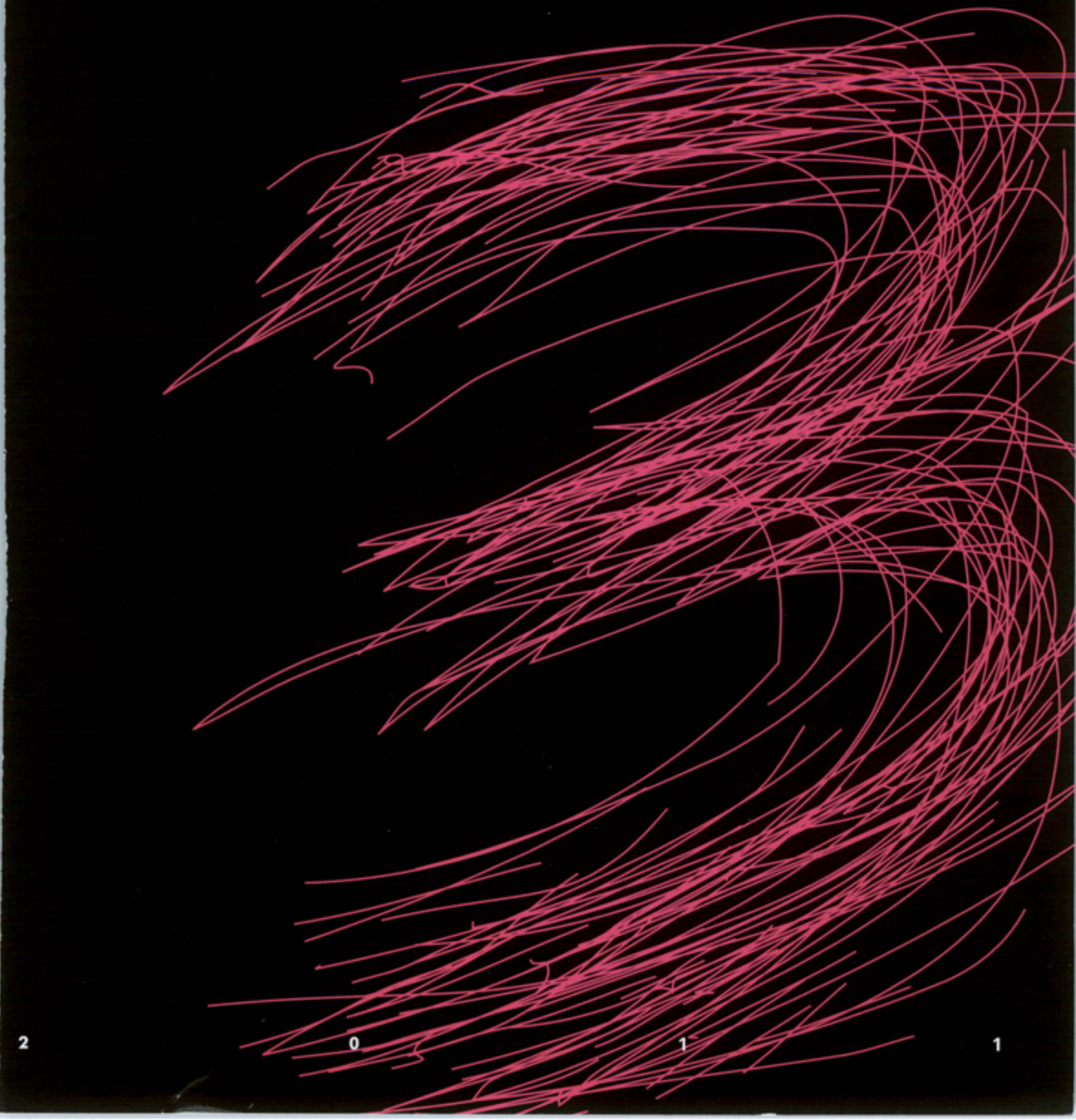
ИСКУССТВО КИНО



2 0 1 1

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Этот номер в большей своей части посвящен Берлинскому кинофестивалю. Присутствие на нем двух российских картин — «В субботу» Александра Миндадзе и «Мишени» Александра Зельдовича — стало темой рубрики «Здесь и теперь». В «Репертуаре» мы публикуем рецензии на наиболее значительные фильмы почти всех программ Берлинале, очерк творчества Ингмара Бергмана в рубрике «Имена» откликается на масштабную ретроспективу фильмов классика, собранную в Берлине-2011, а портрет легенды мировой анимации Мишеля Осело — на показанные в конкурсе «Сказки на ночь».

Отдельный блок материалов, связанных с сюжетом о фотографии как важной составляющей современного искусства, отсылает к заметному культурному событию — большой международной выставке в московском «Гараже». В подборку включены интервью с крупнейшими мастерами мировой фотографии, известными кураторами, а также искусствоведческий анализ новых направлений и поисков в этой области искусства.

В рубрике «Чтение» напечатаны два сценария, попавшие в шорт-лист конкурса «Личное дело».

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №3/2011

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ЕЛЕНА СТИШОВА
А свадьба пела и плясала

9
АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ:
«Мы снимали про «всегда»
Беседу ведет Нина Зархи

19
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Роман-фантазия

23
АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ:
«Не стать геранью»
Беседу ведет Елена Паисова

31
«НЛО» и «Танцы на вулкане»
Зарубежная пресса о российских фильмах в Берлине-2011

РЕПЕРТУАР

37
НИНА ЦЫРКУН
Посылание в дебри
Берлин-2011

45
ЖАННА ВАСИЛЬЕВА
Развод по-ирански
«Надер и Симин. Развод», режиссер Асгар Фархади

49
АНТОН ДОЛИН
История (не о) лошади
«Туринская лошадь», режиссер Бела Тарр

55
ВИКА СМИРНОВА
За апокалипсисом
«Туринская лошадь», режиссер Бела Тарр

58
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Опыт анонимности
«Таинственный мир», режиссер Родриго Морено

61
ОЛЬГА ШАКИНА
Визит Минотавра
«Бычара», режиссер Микаэль Р. Роскам

63
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Посттоталитарный импрессионизм
«Приз», режиссер Паула Маркович

66
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Против интерпретации
«Пина», режиссер Вим Вендерс

70
ИГОРЬ СУКМАНОВ
По направлению к Swans
«Лебеди», режиссер Хьюго Виейра да Силва, сорежиссер Хайди Вильм

73
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Неправильный фильм
«Губная помада», режиссер Джонатан Сагалл

75
ОЛЬГА ШАКИНА
В поисках Эрика
«Маржинальная торговля», режиссер Джей Си Чендор

78
МАРИНА ДРОЗДОВА
Археологи под куполом цирка
«Пещера забытых снов», режиссер Вернер Херцог

82
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Мама, ложь и кинокамера
«Матери», режиссер Милчо Манчевски

И М Е Н А

85
КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ
Бергман в контексте Берлинале

92
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Бумажные игры
Портрет Мишеля Осело

Р А З Б О Р Ы

99
СЕРГЕЙ ФОМЕНКО
Возрожденный запрет
Фрик-культура и «Шоу уродов» Дрю Белла

106
РОМАН ГУТЕК:
«Нужно двигаться вглубь»
Беседу ведет и комментирует Дина Назарова
Вроцлав-2010, МКФ «Эра. Новые горизонты»

О П Ы Т

115
АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА
«Когда наступает сейчас»
Материалы симпозиума

119
ТАРИН САЙМОН:
«Повторяем то, что уже было»
Беседу ведет Ханс Ульрих Обрист

122
ДЭВИД ВАЙС:
«Действуем, как охотники»
Беседу ведет Беатрикс Руф

125
ЛИ ЛЕДАР
Портрет взаимоотношений
Беседу ведет Том Эклс

126
АЛЕКС КЛЯЙН — ГИЛАД РАТМАН — АНДРЕ РОТМАН:
«Не все поспевают за своими работами»
Беседу ведет Тим Гриффин

130
Марина Абрамович
Место зрителя священно

Ч Т Е Н И Е

135
АНДРЕЙ ЩЕРБИНИН
Револьвер
Сценарий

152
ДАНИИЛ ДРЕСВЯННИКОВ
Переправа
Сценарий

S U M M A R Y

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

Мы часто сетуем на то, что нас не слишком жалуют крупные кинофестивали. В этом году на Берлинский фестиваль были приглашены две российские картины: «В субботу» Александра Миндадзе представляла наш кинематограф в конкурсе, а в Панораме показали «Мишень» Александра Зельдовича. Нам показалось интересным рассмотреть это событие — российские ленты в Берлине — с разных сторон, представить разные точки зрения, увидеть фильмы глазами не только критиков, отечественных и зарубежных, но и авторов.

ЕЛЕНА СТИШОВА

А свадьба пела и плясала

БЕРЛИН-2011

Во время первого просмотра меня пробило — чуть ли не до крика — в тот момент, когда Вера мало того, что упустила шанс спастись из-за сломавшегося каблука и опоздала на поезд, — еще и тащит Валеру в ресторан, куда придут музыканты, а у них ее паспорт. Ну, думаю, дурочка ты на всю голову. Какой ресторан, какой паспорт! Ведь ты все знаешь — о взрыве на четвертом блоке, об *атомном взрыве*, о радиации. Бежать надо, бежать! Пароходом, самолетом, хоть пешком, хоть ползком...

Тот же самый эпизод в сценарии я читала спокойно, аналогий не выстраивала, к себе не примеряла, но режиссер резко сократил дистанцию между зрителем и экраном, и критическую спесь как ветром сдуло. Я забыла, что сценарист всю историю рассказал, используя инверсию, словно выворачивая наизнанку простые предложения, и сквозь текст надо было продираться. Я среагировала на житейскую ситуацию в обход эстетических уловок. Просто все во мне застонало: это — про меня. И про тебя. Про нас.

«В субботу». Автор сценария, режиссер Александр Миндадзе. Оператор Олег Муту. Художник Денис Бауэр. Композитор Михаил Ковалев. В ролях: Антон Шагин, Светлана Смирнова-Марцинкевич, Станислав Рядинский, Алексей Демидов, Сергей Кузькин, Вячеслав Петкун и другие. Bavaria Pictures, Non-Stop Production, киностудия «Пассажир». Германия — Украина — Россия. 2011

Именно на этой оси располагается феномен непонимания и даже неприятия фильма людьми другой ментальности, другого культурного бэкграунда. Им легче воспринять фильм как сюр, они согласны толковать его как метафору и даже как авторский произвол. Но допустить, что это едва ли не хроника рокового дня — нет, это им слабо. Культура не разрешает. В текст рецензии в ежедневном фестивальном выпуске Hollywood Reporter была врезана аннотация в одну строку: «...Фильм обещает многое, но не оправдывает ожиданий».

Ну а какой сценарий — по жизни — возможен был 26 апреля 1986 года в Припяти? При советской еще власти? Два было сценария: или бежать, коли ты все знаешь, или оставаться на месте. Первый вариант — лишь для руководящей верхушки, имеющей персональный транспорт. Для мелкой сошки из привилегированного пула типа Валеры Кабыша, инструктора горкома, бегство практически нереально: не факт, что жизнь спасешь, но карьеру партийную сломаешь. А карьера — она, по советским меркам, дороже жизни. Про рядового обывателя и речи нет — народ ничего не знает. Так что остается лишь второй вариант, каковой и лег в основу литературного сценария Александра Миндадзе: остаться, и будь, что будет.

Как большинство сценариев этого автора, снискавшего (в паре с режиссером Вадимом Абдрашитовым, постоянным партнером долгих лет) репутацию пифии, «предсказывающей назад», «В субботу» начинается с кульминации. Реактор на Чернобыльской АЭС уже взорвался. Высокое начальство все знает, но далеко не все понимает. Физики оценивают ситуацию как гибельную (двадцать Хиросим!), чиновники кричат в истерике, мол, реактор этого типа безаварийный в принципе. (А плиты графита валяются во внутреннем дворе станции, и радиация такая, что прибор зашкаливает на верхней отметке «600».) Город надо эвакуировать, это ясно, но принимать подобные решения — не их компетенция, из Москвы надо ждать команды, а пока — «знаем только мы, понятно?» И если кто проболтается — положит партбилет.

Реплика адресована в первую очередь Валере Кабышу (Антон Шагин) — на АЭС его привел дым над станцией, а свидетелем тайных переговоров ареопага он стал случайно, пробравшись в бункер. Моментально понял — не дурак: надо делать ноги. И он бежал, как безумный, вдоль набережной Припяти, бежал за своей девушкой, вытащил ее из общежитской душевой, рванули к поезду. И на тебе — сломала она каблук! Потому что нарядные туфли обула — а как же, ведь выходные же, суббота!

Бежать не получилось. Зато получилось купить румынские «лодочки». Веру (Светлана Смирнова-Марцинкевич) как заклинило на примерке. Не могла оторваться, все примеряла и примеряла. Валера выскочил на улицу, на ходу прыгнул в крытый грузовик, а там мужики с радиозавода: за город едут поразмяться на общественных работах, и бутылек уже идет по кругу. Поднесли и Валере. Принял, но не посмел ничего сказать. Сказать — это паника, как пить дать. А что дальше делать?

Никто не знает, что эвакуация начнется через тридцать шесть часов по приказу сверху, пригонят автобусы, погрузят уже облученных людей, куда-то повезут... Валера вернулся за Верой и попал-таки на комсомольскую свадьбу. Попал и пропал. Растворился. Все были свои, все друг друга знали. И пошло-поехало: обмен приветствиями, дружеские объятия, поздравления молодых, и вот уже в хороводе Валера летку-енку пляшет. Он уже часть коллективного тела, и выдраться из него — что преодолеть силу земного притяжения.

Карнавал на фоне горящего реактора — не метафора. Быль. Многоплановая сцена — она занимает две трети метража фильма, если не больше — виртуозно снята ручной камерой румынского оператора Олега Муту, знаменитого своими прежними работами — «Смерть господина Лазареску», «4 месяца, 3 недели и 2 дня», «Счастье мое». Свадебное действо — ритуалы, тосты в честь молодых, шоу местного ВИА, танцы-шманцы, стихийно вспыхивающие драки, пьяные объятия чем дальше, тем заметнее невидимым кольцом *сдавлива-*

ет какая-то патологическая, злокачественная усталость. Композиция выстроена так, чтобы визуально транскрибировать предсмертную тоску вынужденного коллективного суицида — тоску, сквозящую сквозь чумовое веселье с привкусом стронция во рту.

Кажется, здесь нет ни единого кадра, снятого статичной камерой. Все хаотично движется, подобно инфузориям под визиром микроскопа, превалируют кашированные кадры, снятые иной раз будто на наклонной плоскости — эффект полотен Штеренберга. До чего неуютно расположилась на траве бра-

«В субботу», режиссер Александр Миндадзе

чующаяся пара, взятая крупно, по плечи. Сонная беременная невеста уклоняется от поцелуев жениха — поцелуи отдают металлом.

Вера уже успела шепнуть музыкантам про взрыв, про радиацию. Лабухи собираются бежать «чем скорее», да никак не складывается. Спит беспробудным пьяным сном ударник — не бросишь же его. Потом заявляются женихи, требуют продолжения банкета, но уже под живую музыку: «Кончай борзеть, ребята!» И Вера виновато признается Валику, что ей придется петь — аванс заплачен.

Система подсознательных отговорок, оправдывающих бездействие людей в гибельных обстоятельствах, когда на кону стоит жизнь, выстроена с такой тщательностью и внутренней пластичностью, что невозможно зафиксировать «точку невозврата» — только-только совсем было собрались исчезнуть из ресторана, но уже заняли свои места на сцене, уже Валеру посадили за ударные. И пошел драйв. Валера захрипел что-то битловское, да по-английски. Потом братался с музыкантами. Когда-то и он лабал вместе с ними, был в авторитете, имел кликуху Джонни, потом пошел по партийной линии и гнобил своих с особенным усердием. «Все ж перекрыл, гад, падла! В ресторан загнал». За отступничество и получил по полной. Драка затеялась нешуточная, в двух раундах. Все уже сильно поддали, полным ходом шла «дезактивация» болгарским красным, пили прямо из горла, у продавщицы изъяли ящик заначки... Байки рассказывали про «краснянское» — мол, им и спасались на Белоярской АЭС.

Власть случайностей, из которых подчас складываются великие события? Рушатся цивилизации? Банальный страх принять решение? Трусость?

Берите глубже — тут правит инстинкт смерти, неумолимо подверстывая одну к другой подробности фатального дня.

Не надо так уж бояться этого приговора. По Фрейду, инстинкт смерти (один из базовых) проявляется, когда у человека нет иного способа сбросить

достигшее пика, длительное по времени напряжение. Спроецируйте открытие Фрейда на отечественную историю — пусть не на всю ее толщу, хотя бы только на двадцатое столетие, на российского человека, вылепленного не знающим пощады анонимным Ваятелем, и суицидальный синдром как содержание нашего бессознательного не покажется такой уж экзотикой. Он, этот синдром, извините за старомодное словцо, детерминирован, укоренен в коллективной подкорке.

На пресс-конференции в Берлине, отвечая на вопросы, режиссер пытался коротко объяснить прессе (главным образом, иностранной) особенности национального характера. Мол, русский человек привык жить рядом со смертью. Образовался и генетически закрепился поразительный феномен — не то чтобы не бояться смерти, а просто не обращать на нее внимание. Не вникать. Вот и в фильме: не время покупать румынские «лодочки» и играть на барабане. А именно это и делают герои — те двое, которые *знают*. Вместо того чтобы искать выход из гибельной ситуации, они проживают обычный в этом городе субботний день.

Город Припять не возник стихийно, а был построен вокруг АЭС для инженеров и обслуги как «город будущего». Молодежь — строители города — здесь и осела, пустила корни. В ту роковую субботу рестораны получили заявки на шестнадцать свадеб (по свидетельству Миндадзе)! Так что гуляй — не хочу! И город гулял. А реактор продолжал гореть, и многие отваживались ходить на мостик, чтобы поближе полюбоваться пожаром. Этот экстрим большинству стоил жизни, на мостике все гарантированно получали смертельную дозу. Но правил безопасности, даже элементарных, никто не знал, зато местный фольклор знали все: «Даже тысяча рентген не положит русский член!» — радостно скандировал жених...

Иной раз завидуешь западным коллегам: разработанная жанровая терминология — понятийный язык тамошней критики, ориентирующий зрителя в его выборе. Фестивальная пресса определила «В субботу» как «артхаусный вариант фильма-катастрофы». Что тут возразишь? В общем, верное определение, подверстывающее работу Миндадзе к жанровой парадигме, из которой она — по моему разумению — выпадает. Сценарии этого автора, а теперь и его фильмы дают повод утверждать, что он создал свой персональный жанр, балансирующий на грани иррационального и реального. Начало было положено «Парадом планет» и углублялось от сценария к сценарию. Мощная режиссура Вадима Абдрашитова рационализировала профетические опусы Александра Миндадзе, практикующего литературный пуантилизм, нервную скоропись, доспассовский синтаксис. И превращала их в крупные кинособытия, сочащиеся социальной болью.

Миндадзе, выбравший наконец режиссерскую стезю (лучше поздно, чем никогда), представил нам аутентичное авторское кино. «Отрыв» был преодолением одиночества, вещью в себе. Потустороннее и посюстороннее лично я не различала даже после второго просмотра. «В субботу» — уверенная работа, обжигающая правдой о человеке, о неистребимом «совке», сформировавшемся в результате постигшей нас антропологической катастрофы. Этот дискурс определенно есть в фильме о катастрофе экологической. Я его ставлю в эзотерический ряд фильмов по исторической психологии. Похоже, настал момент ревизовать отечественную историю, прежде всего новую и новейшую. Процесс пошел: все лучшие фильмы последних лет — флэшбэки в близкое прошлое. Обратное движение.

P.S. Недавно в Калифорнии я гостила в доме профессорши, знаменитой своим медицинским бестселлером. Сели мы за стол, и Сьюзен сказала: «Ты не представляешь, как мы вас боялись!» Я не сразу врубилась, говоря честно. Но тут же все подхватили воспоминания о «холодной войне», о том, как американцев пугали близкой атомной бомбардировкой, требовали досконального знания основ самозащиты, тренировали психологическую и физическую готов-

ность к атомной атаке. В ответ я вспомнила всего лишь анекдот: «В случае атомной войны накройся мокрой простыней и медленно ползи на кладбище». Фольклор всегда без обмана. Шутя-играя, анекдот толсто намекал, что надеяться нам не на что.

Разумеется, застолье на Сансет-бульваре я припомнила во время просмотра «В субботу». Все так и было. Случился атомный удар по своим. Кладбище оказалось в близкой перспективе для большинства, а вот мокрых простыней не было. Валера Кабыш в финальном кадре слабым кулаком доходяги погрозил в пространство.

АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ:

«Мы снимали про «всегда»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НИНА ЗАРХИ

Александр Миндадзе

Нина Зархи. Саша, мы разговариваем после Берлина, и обойти вопрос, почему твой фильм не приняли так, как нам бы хотелось, наверное, будет неправильно. Фильм вышел в наш прокат, наша критика его высоко оценила. Понятно, что ты работаешь в артхаусе и конную милицию к кассам подтягивать нужды нет, и все же... Как ты думаешь, что может создать полосу отчуждения между экраном и залом?

Александр Миндадзе. Я думаю, что в Берлине ждали социальной публицистики — на таком жгучем и в этом смысле самоигральном материале. К тому же годовщина Чернобыльской трагедии. Власти, скрывшие правду о катастрофе, страх местного начальства перед Москвой, цинизм бессовестный — сами-то они свои семьи отправили, а народ на Первомай вывели. Но я снимал про другое. Делал притчу.

Н.Зархи. Сразу скажу: это твое «другое» — для меня — именно такой формой и берется. Она все смыслы вытягивает. Но для многих — скрывает. Так что давай все-таки о риске быть непонятым продолжим.

А.Миндадзе. Знаешь, некоторые претензии меня убеждали, что я был прав. Это, поверь, не проявление самоуверенности или авторского высокомерия: мол, я сложный, куда вам до моих затей... Вот было, скажем, недоумение некоторых немцев — из тех, с кем я работал, — они считали надуманностью, неправдой то, что Вера в этой ситуации «лодочки» выбирает, или что все, кто оказался в зоне

радиации, не уехали, а продолжали веселиться. Суббота какая-то — чушь, ложь. Но мы-то знаем, что это чистая правда, — я тонну материалов перелопатил. Свадьбы, семьи с детьми на свежей травке загорают. Да что там про других говорить... 26 апреля 1986 года, и 27-го, и 28-го. Минск, совсем недалеко от Чернобыля. Мы с Вадимом Абдрашитовым и Георгием Рербергом на крыше — на съемках «Плюмбума». Говорят, там рвануло что-то. О-ой, небо затянуло. Как хорошо, — радуется Рерберг, — солнца наконец нет, неба открыточного. Никакой паники. На третий день начинают доходить слухи, все более устрашающие. Ну и ладно, есть повод выпить. В следующем году снимаем

Следующий раз, через год-другой, уже на съемках «Слуги». Киев. Олег Иванович Борисов, больной лейкозом, лежит на киевской траве. Уже произошло «двадцать Хиросим», выселение людей из Припяти, но нам в голову не приходило соблюдать осторожность. Вот наше естественное отношение ко всему, абсолютно не выдуманное. Из этого ряда — все поступки. То, что паренек наш бежит в этот ад, а потом обратно в город — он увидел на дамбе коричневого от радиационного загара человека, — мы специально градус ужаса, скорость бега, ритм дыхания — все, что можно, усиливаем. Бежит, чтоб сказать всем про аварию, а в результате, как он свою Веру из душа выхватил, для него это и становится самым важным, не авария, а женщина. Потому что в «мирное время» он к ней подойти не смел, а тут...

Н.Зархи. Недоверие — как такое могло быть? — тебя убедило в правильности пути. Потому что, во-первых, ты всегда настаиваешь на эфемерности границ правды — вымысла, реализма — условности. Мы еще вернемся к этому. Твоя правота — из мира эстетики, это вопрос метода. А во-вторых, чье-то недоумение, вероятно, доказывает, что тебе удалось воплотить в картине — русский — советский характер, подобраться к типологии национальной ментальности. Она многим, в том числе и нам самим, кажется не просто дикой, а обреченной на катастрофу в цивилизационном историческом процессе. Тем более, в эпоху глобальных катаклизмов. И именно в катастрофе, в буре, в экстриме он, этот тип человека, как раз и проявляется.

А.Миндадзе. Не знаю, рассказал ли я о русском характере, о советском, о каком-то культурном генотипе, все весьма условно... Когда заранее ставишь перед собой такую задачу, ты обречен на фиаско. Я писал жизнь, которой я внутренне живу, — свою, твою, нашу общую, ничего более. Жизнь и поведение человека, выросшего здесь. Во дворе, в коммуналке, в армии. Наша жизнь вбирает в себя все бури, все кошмары и катаклизмы. Она в них или на их фоне проходит. Даже если многое, самое страшное — только в памяти, в прошлом, как, например, у меня — арест деда. Весь русский XX век — наверное, своего рода Чернобыль. Сталин и ГУЛАГ — не Чернобыль? Вот, казалось бы, помню, возникло ощущение передышки, золотой век. И тут — Афганистан. Во время съемок «Охоты на лис» — мы тогда еще плохо понимали масштаб того, что происходит, — вдруг появляется какой-то парень на площадке: весь обожженный, совершенно безумный, он мешал нам снимать — постоянно лез в речку купаться, а герой Гостюхина должен был там рыбу удить. Вот она, наша жизнь, наша «съемочная площадка».

Но вот сегодня «Чернобыль» — в Японии. Японцы другие. Разумеется. Ответственность, собранность, никакого мародерства. Однако родственность я ощущаю. Они ведь со смертью повенчаны, живя на этих неспокойных островах, цунами — слово японское. Самураи — умереть значит жить. Или — другой край света: Новый Орлеан. Почему люди не бежали оттуда, зная, что вот-вот зальет. Тянули, медлили. Так что ментальность во многих своих чертах для всех общая. Видимо, какие-то вещи человеку свойственно забывать. Вытеснять из памяти образы опасности, угрозы, страхи, инстинкт самосохранения.

Н.Зархи. Или, наоборот, тут тяга заглянуть в бездну. Нырнуть в воронку, очутиться в сердце опасности — в ядре, том самом.

А.Миндадзе. Бунин писал, что никто так, как мы, не любуется своей гибельностью.

Н.Зархи. Мне кажется, что всеобщий пофигизм связан еще и с полным отсутствием надежды на перемены, которые зависели бы лично от тебя. Необоримы и вечны наши местные обстоятельства. Рыпнешься — может, только хуже станет.

А.Миндадзе. Ну да. Сочетание абсолютнейшей безысходности с расцветом людей, когда уже выбора нет все равно, с полной раскрепощенностью — вот что я показываю.

Н.Зархи. Ты любуешься этим отношением к жизни, к смерти? Сокрушаешься? Сожалеешь о том, что на вызовы времени мы ответить не можем?

А.Миндадзе. Знаешь, может, и не любуюсь, но не презираю, это уж точно. Это как презирать самого себя.

Н.Зархи. Да, свинских рыл в тарелке с винегретом у тебя нет.

А.Миндадзе. Слава богу. Не о матрешках для Запада фильм. Так вот — восторга от нашей беспомощности я не испытываю, но люди не выглядят отвратительно. Очень надеюсь, наоборот. Стихия картины — стихия праздника. И в катастрофе, в трагедии, герои яркими становятся. Поэтому — праздник. В основе — да, полное пренебрежение собственной жизнью. И нежелание суетиться вокруг неразрешимого вопроса «кто виноват?» в этой гибельной ситуации? Может, с западной точки зрения, это аномалия, извращение. Наверное. Но, в конце концов, скажи, спрошу с пафосом: почему не взяли Москву? Именно поэтому. Небрежное, легкомысленное отношение к себе, к жизни, которая стоит копейку. До какого-то момента бегу, кричу, стараюсь выплыть, а потом — да пошло оно все! И — беспримерный героизм, если уж параллели военные. И если уж военные: Париж пал в считанные часы.

Н.Зархи. Ну да, у тебя праздник освобождения: от бессмысленной борьбы и пустых мечтаний. О празднике отдельно поговорим, давай пока о том, чем он вызван, — об экстриме. Катастрофа — главный и непременный узел твоей драматургии. В него очень много разных смыслов стягивается. Экстрим — идеальный фундамент для притчи. Все экзистенциальные категории обнаруживаются. И в человеке все сущностное, лучшее и худшее наружу рвется. В этом смысле твой Валик — кстати, совпадение имен героя Шагина и героя Аверина в «Магнитных бурях» — самой, на мой взгляд, близкой к «Субботе» картине — буря, толпа как воронка, бег, праздник, женщина-якорь — я думаю, не случайно...

А.Миндадзе. Похожи они, оба — ведомые, в толпу, на гибель — от счастья или от спасения мчатся.

Н.Зархи. Так вот, Валик, русский человек на рандеву, вроде бы все хорошее в себе откопал. (Кстати, очень советую, если не читал, книгу Григория Померанца «Записки гадкого утенка» — он описывает и осмысляет шоковые контрасты проявления русского характера в бою, на пике опасности, и в передышке между боями.) Всех спасти не мог, но своих попытался, нарушив клятву коммуниста. Один не сбежал, а главное, вернулся к себе прежнему — к бывшей девушке, к бывшей страсти — музыке, к барабанам, почетной кличке Джонни. Долой партийное кресло — вперед (назад) к своим: «и все же свои» друг Валика, Петро, итожит. И поэтому толпа в «Субботе» не злая масса, все сметающая, оголтелая. Ресторанная истерика — да, но вовлекает-то она в праздник. Растворяет в себе, но только в ней — «на миру и смерть красна» — ведомый, как ты сказал, Валик ведется на отчаянное высвобождение своей природы, заваленной хламом жизненных обстоятельств и правил. Вот потому и праздник стал центром, он, кстати, и в «Магнитных бурях», и во «Времени танцора» высшей точкой самостояния героя оказывался. И это не совсем «пляска смерти», не пир во время чумы — хотя ассоциация под рукой, как провокация к поиску различий.

А.Миндадзе. Да, это точно. Чума извне приходит, вообще это танец на костях, обреченность. А у нас про обреченность только зрители должны помнить, чувствовать. Мы же с самого начала знали, что будем снимать праздник, это было решением. Ты вот сказала — человек по-другому в экстриме проявля-

ется. Нашего Валика, который больше всех боялся, не оторвать от барабана. От выяснения отношений с теми, перед кем то ли был, то ли не был виноват. Почему-то. От друга и его невесты беременной, от десяток скомканных — «как делить?» От ревности — Веру увидел с бородачом-ударником. От жизни не оторвать. «Хиляем, ты чего?» — кричат ему. А у него вдруг в самый неподходящий момент — праздник.

Н.Зархи. Праздник ощущения своей обычной дурацкой жизни — как праздника. Свобода, отрыв.

А.Миндадзе. Именно. Мелочи повседневной жизни вдруг оказываются самыми важными, они треножат, как путы, но, одновременно, творят почему-то радость. Мы снимали все именно как радость, даже усиливая градус, накаляя, утрируя, приподнимая: ритмом, костюмами, ярким платьем героини, звуком. Вернусь к твоему вопросу о моем восприятии вот такого типа отношения к жизни.

Знаешь, я смотрю на поведение своих героев, как на естественный способ выживания. Родной, привычный способ. И сегодняшний тоже, нет, разве? И я совсем не уверен, что он связан только с извращениями советского режима. Нас вообще-то формировала и закаляла вся история России, а не одна советская эпоха. Сегодня с «капитализмом», сменившим «совок», пришли, разумеется, новые приметы: мозги наконец-то заливает йогурт, мобильный телефон прирастает к уху, люди пытаются наесться, налетаться в Египет, пусть там даже революция и опасно для жизни... Но так живут-потребляют, может, процентов 20, сколько там, кто это посчитает? Остальные — продолжают жить точно так же, как жили в 86-м в городе Припять. Но и эти 20, допустим, процентов, живущие или думающие, что живут так, как на Западе, сильно вряд ли изменились, если иметь в виду хоть вот этот египетский туризм и веселье на фоне революции, где вполне реально стреляют и насилуют. Нет, бельгийцами они не стали, это точно.

Н.Зархи. Экстрим у тебя — и праздник, до зашкаливания доведенный, и катастрофа, грозящая смертью. «Два в одном» шанса выявить то, что спрятано в русском типе в периоды штиля. Хотя в твоем кино его не бывает.

А.Миндадзе. Ну, в «Субботе», может, и впрямь зашкаливает на фоне горящего атомного реактора в силу сюжетных обязательств. Теперь вот есть повод потолковать о пренебрежении жизнью, актуальном, несмотря ни на что и сегодня. О равнодушии к смерти и безысходности вперемешку с оптимизмом, когда вспыхивает жизнь вдруг и в человеке открывается лучшее, в повседневности незаметное. А безысходность эта тоже что-то очень родное: от человека никогда и ничего у нас не зависело и не зависит, а когда вроде начинает зависеть, и мы верим даже в перемены — все равно почему-то так или иначе происходит все в полном согласии с известным афоризмом Черномырдина на эту тему. Так было всегда и так будет, что ли? С другой стороны, когда зависит все от человека, от разумного все того же европейца? Если вспомнить его образца 30-х прошлого века, исторически недавно ведь было? Так вот, европеец тоже ведь жизнью лихачил почище еще русского, разве забудешь такое? Когда в толпу вдруг многомиллионную организованно, в ружье поголовно и на смерть без колебаний. Тоже эффект безумия, звериного зова, утраты собственной воли. Сегодня, когда они не понимают в фильме нашей радостной пляски со смертью, вглядываешься в их цветущие лица и с трудом представляешь, что это они тогда и были. Хотя, конечно, все равно представляешь. Так что, может, наша история в фильме универсальная, наверное даже. И нет, конечно, ощущения, что «В субботу» — рассказ о прошлом. Не мне, впрочем, судить. Мы пытались снять про «всегда». Да, вот еще Саша Зельдович спрашивает: не советский ли, мол, взгляд, на эпоху, на людей, сам этот подход, когда я вот по сути воспеваю расцвет человека, считай, перед смертью, не страх его, а радость даже? А надо бы не гуманизировать по-советски парадокс жизни, а трезво обозначить как извращение природы, человеческую аномалию. И надо все-таки бежать, когда смерь рядом. Так я его понял. И ответа нет. Бы-

вает, надо бежать, а ноги не бегут, это я знаю. Вот из Припяти никто не бежал, судя по воспоминанием оставшихся в живых людей с той самой свадьбы. И можно бы отнестись к этому факту трезво, жестко — и впрямь как к аномалии. А если не аномалия это, норма? Кто знает?

Н.Зархи. Советский не взгляд, и не сама история — только приметы жизни, как без них? Даже не паспорт и не дефицитные румынские «лодочки», и даже не поведение властей — думаю, оно и сегодня не сильно бы отличалось. И не люди, вернее, не авторское отношение к ним. Из советского прошлого — мучения Валика: предал или не предал друзей-музыкантов, подавшись в партию, да еще в инструкторы горкома? Презренная должность, позорное клеймо.

А.Миндадзе. Он пытается объяснить это, ты помнишь, был такой главный аргумент конформистской позиции: если бы не я, был бы другой, и вам бы было совсем плохо, не только разогнали бы, но еще и выслать могли. И ведь, ты сама знаешь, во многих случаях такой «полусвой», чуть умнее и смелее остальных, действительно выручал — мы по нашим киноделам-то это хорошо усвоили.

«В субботу»

Н.Зархи. Да, но в экзистенциальном смысле Валик все же предатель, он себя предал, прости за пафос — в картине его совсем нет. Ты, разумеется, не цепляешься за разбор позиций оппонирующих сторон — ты делаешь притчу. И понятие «предательство», очень важное на ее территории, у тебя не просто так появляется: проблема заявлена как одна из центральных, покрывающих другие. И она «разрешает», при всех советских мотивировках, никакой не советский, а общечеловеческий взгляд на поступок Валика. А то, что ты его не пригвождаешь к позорному столбу, а понимаешь, к тому же приводишь к радости, — это, мне кажется, не советская, а гуманистическая позиция. Ты так же и к другим персонажам относишься, праздник у тебя — не «большая жратва» с блевотиной, «не извращение советское», как ты сказал. И ты не издеваешься над нестильной одеждой, убогим вкусом... Цинизма нет, стирающего иерархию авторских приоритетов, грань между добром и злом. Хотя, слава богу, нет и намека на догматическое разведение на полюса — и вне, и внутри человека. По-моему, гуманизм сегодня — самый актуальный тренд и в жизни, и в искусстве. Попробуй еще в наше-то время его сохранить. Вот ты про катастрофы, аварии, бури снимаешь, говоришь, что мы всегда на вулкане жить будем, но при этом утешаешь — праздником, женщиной любящей, или победой героя над чем-то плохим — в себе. Апокалиптическими твои послания не назовешь, можно даже так решить: мы раскрепощаемся, мы «гордо реем» только в бурю. Может, вот это — советское? Хотя в романтизме тебя тоже не заподозришь...

А.Миндадзе. Да, навряд ли. Катастрофа просто дает высказаться. Она аккумулирует энергию, раскаляет докрасна воздух.

Н.Зархи. Включает бешеную скорость, с которой можно от земли оторваться... Знаешь, это помогает сделать вывод, что правы западные критики, определившие жанр «Субботы» как фильм-катастрофа, хотя в виду они имели, вероятно, совсем другое: ужасов-то никаких ты не показываешь, и расследования у тебя нет. Я не совсем согласна, что Чернобыльский взрыв здесь — лишь завязка, как и авария самолета в «Отрыве». Или «кульминация, поставленная в начало», с тем, чтобы «дальше уклоняться в сторону». Это я очень интересную беседу твою с Зарой Абдуллаевой цитирую[1]. Катастрофа определяет все, что творится на экране. Она постоянно присутствует. Она — псевдоним и стихии, которая выше и сильнее нас, и нашей жизни, и даже праздника. Да и сама скорость — катастрофа, потому что это радиация нагоняет человека, как раковые метастазы, бешеная скорость сводит и разводит людей. Вообще запредельный темп, прерывающееся дыхание и бег на выживание — главные содержательные составляющие фильма. У тебя и в «Бурях», и в «Отрыве», и в «Миннесоте» бег был и шампуром, на который все нанизывалось, и сутью.

А.Миндадзе. Ну, в этом смысле я всегда был всего лишь заложником своих сюжетов, по-другому было не объясниться.

Н.Зархи. Бег передает мятущееся состояние героя, когда решение принять не можешь, и скопившаяся энергия, навязчивые мысли и вопросы находят выплеск в самом простом физическом действии. К тому же забирающем все силы, до изнеможения и — опустошения. И фабулу бег пластически держит.

А.Миндадзе. Ну да, все просто. А потом, опять же исходя из сюжета, я не могу писать эпизоды, диалоги в спокойном — хотя бы внешне — режиме. Не на сбитом дыхании. Мне они сразу начинают казаться многозначительными, глубокомысленными. Ну, это мое родимое пятно.

Н.Зархи. Бег у тебя — это еще и путь. От неминуемой гибели. И назад — к смерти. От себя, но и к себе, к поступкам, к прозрению. Выдающийся композитор София Губайдуллина определяет словом «путь» жанр своих сочинений.

А.Миндадзе. Знаешь, если фильм к такому толкованию приближается, я только рад. Это гигантская заслуга блистательного Олега Муту. Он не просто снимал

---

[1] Газета «Труд», 9 февраля 2011 года. Полная версия — на сайте журнала «Искусство кино»: http/kinoart.ru/journal/vsubbotu.html

с движения, камера тоже работала как бегун. Она бежит то вровень с героем, рядом, то обгоняет его, то, запыхавшись, отстает, она скачет среди танцующих, передавая, как мне кажется, ритм биения сердца или вздернутый ритм праздника. Когда Вера мечется по комнате, ища то платье, то паспорт, она мечется с ней вместе, но выхватывая ее частями: плечо, шея и грудь, профиль, потому что здесь камера — взгляд Валика. Рядом с ним — почти голая женщина, но надо бежать...

Н.Зархи. Вот-вот, это «надо бежать», твое «родимое пятно», вернуло меня к недокрученному в начале нашего разговора вопросу о причинах отчуждения, которое может возникнуть между фильмом и зрителем. Мне картина очень нравится, и эстетика «надо бежать», и про самое важное — впроброс, «дальше-дальше», и метод съемки — тело по частям, крупной нарезкой — все это кажется мне здесь необходимым. Деконструкция персонального тела и сотворение таким образом единого тела толпы — тончайшая находка, ни слова, ни действия уже не нужны, чтоб смысл передать. Но, вероятно, это приводит многих в смятение. Смотри, люди настраиваются: если действие так по уши втянуто в реалистическую социально-бытовую фактуру, то метасюжет притчи должен вроде бы вырасти из внимательного вглядывания в частные судьбы, характеры, лица. Как у того же Муту в снятой им «Смерти господина Лазареску» или «4 месяца, 3 недели и 2 дня». Тогда — жди сочувствия зала...

А.Миндадзе. Возникает ли сочувствие — этот вопрос меня, конечно, не может не волновать. С другой стороны, начинаю ретроспективно все раскручивать и понимаю, что снимать по-другому мы не могли. Мы с Олегом знали, что сильно рискуем. Крупные планы, да снятые еще со специальными линзами-сотками, местами с расфокусом, плюс движение... Конечно, это не такая ситуация, когда зритель может спокойно смотреть на героя, который долго сидит в кадре и молчит, а потом переходить ко второму, который ждет ответа первого. Мы пытались так снимать. Я раскладывал эпизод на более традиционные «восьмерки»... Ведь ни в одном приеме нет обреченности, плох он или хорош зависит от того, как ты им пользуешься. Так вот, в нашем случае нормальные «восьмерки» не просто «не работали», как сейчас говорят: все вдруг падало, рассыпалось, в эпизоде не оставалось даже намека на правду внутреннего ощущения, а именно ее я хотел выразить. Так что мы пришли к тому способу, которым это снято, — мизансценируя внутри движения камеры, но тщательно репетируя сцены длинными кусками и с обязательными договоренностями непременно выходить на конкретные планы и крупности, ни при каких условиях ничего не упуская и фиксируя смысловые остановки внутри кадра. То есть, мы просчитывали и тщательно организовывали весь наш хаос. Замечу еще, что Муту ни за что не двинет камеру внутри эпизода просто так, не прицепившись к движению персонажа, сама по себе она у него не двигается, только, можно сказать, утилитарно. Нетрудно догадаться, сколько мы при таком методе репетировали, разводя длинные многофигурные сцены. И еще скажу, что Муту впервые снимал такую подвижную картину с головоломными пластическими задачами и вытекающими отсюда проблемами с фокусом, но от невыполнимости приходил только в восторг, как наш герой в своих взаимоотношениях с атомным реактором. Я ни разу не слышал от него, что что-то невозможно, потому что невыполнимо. И тем более не видел обиженного лица, если приходилось что-то по ходу менять или было «не по его». Так что он приходил в восторг от трудностей, а я — от него. Но возвращаясь все же к нашему совместному продукту, еще подчеркну лишний раз, что идея снимать крупно и длинными кусками — это не импровизация. Хотя был риск показаться искусственным, формальным, отпугнуть зрителя. Но историю, которую мы делали, уверен, снимать можно было только так. И сегодня я, начав снова, поменял бы лишь какие-то нюансы, но не способ съемки.

Понимаешь, вот ты про сочувствие говоришь. У меня сердце колотится, когда Валик до барабанов своих отринутых дорывается, и так истово, отчаянно колотить начинает. Меня пробирает, но я, конечно, слепой человек, автор, стороннего свежего взгляда у меня нет. Есть ли в фильме «криминальная» сте-

пень отстранения, доводящая до равнодушного показа тараканов в банке? Так я твои опасения понимаю? Не думаю. Мы рисковали, отсекали какую-то часть зрителей, но черту не перешли, нет. По-другому эту историю снять было нельзя — вот в этом я уверен.

Н.Зархи. Я тогда продолжу — про опасения. Когда я говорю, что ты слегка путаешь неподготовленного зрителя, конечно, я еще и лексику имею в виду. С одной стороны, она как будто «доковская» почти, простые молодые люди косноязычны, немногословны, не тратятся на эмоции («слюни»). Но, с другой стороны, твои диалоги — рассчитанная до слога ритмизованная проза, с рифмами-повторами, рефренами. Рубленые фразы, без сказуемых, инверсии — люди так не разговаривают. Условность явная, а в то же время как будто сырой, необработанный сленг. К тому же интонационная однородность перекрывает все индивидуальные различия. У меня временами возникала, вероятно, неожиданная аналогия с «речевками» спектаклей Анатолия Васильева, когда его актеры в «Онегине» или «Дон Жуане» максимально остраняли текст акцентами-ударениями, превращая само словогорение в сюжет и высвечивая непредсказуемые смыслы. У тебя, понятно, другие задачи, твой фильм мог бы вообще быть немым, но темпоритмический звуковой ряд подчеркивает ритмизованность действия: как отлив — прилив. Убежал — вернулся, веселье — спад, гонка — ступор. Остранение стилем при максимальной погруженности в стихию жизнеподобного — потому что до боли знакомого — бытового действа создает расфокус. Мне-то он кажется смысловым ядром истории, но может, кому-то он помешает подключиться на всю катушку, испытать сочувствие к героям.

А.Миндадзе. Может, ты и права. Даже наверняка. Но кому-то — наоборот, только поможет. Кому-то не надо разжевывать, есть еще и такие, есть, к счастью. Потом ведь у меня давно рука пошла писать вот так. Я, конечно, могу себе приказать писать в традиционной темпоритмической манере, нормальные реалистические диалоги. Но я не верю, что герой, который все время бежит — даже когда его бег прерывается, внутренне бежать не перестает, — станет говорить спокойно, и Вера тоже. Они говорят на жизнеподобном языке. Хотя это не Театр.док с его калькой подлинной уличной речи. В «Субботе» я стремился к лексическому эквиваленту таких образов, как катастрофа, растерянность, страх, внутренняя дрожь, тряска, взрыв. Но я и здесь рассчитывал: скажем, фраза «А за мной чего?» должна стоять одна к трем, то есть две должны быть нормальные, а третья — сбитая.

Н.Зархи. Еще один вопрос от имени потенциальных «непоклонников» картины. Коллизии, тормозящие ребят, мы-то ведь мечтаем, чтобы они спаслись. Эти препятствия хотя и убедительны, но, в общем, преодолимы, если на кону жизнь, — я, ты понимаешь, про житейские прочтения истории говорю. Они — и сломанный каблук, и паспорт, и т.п. — остроумные, блестящие, искусные, трогательные уловки драматургии. Мотивировки пребывания в ресторане — весь строй фильма говорит об этом — могли бы быть и другими, картина ведь не о том, что Валик с Верой хотели спастись, но не смогли из-за помешавших им обстоятельств. Мне-то как раз эта условность, необязательность и легкая заменяемость всех тобой предложенных (хоть и правдивых) мотивировок-оттяжек показалась проявлением высшего драматургического пилотажа: структурные скрепы, читаясь как уловки, не превращают фильм в ретро, а оставляют его в пространстве универсальной притчи. Зритель же на это может обидеться: тут такое, спасайся, кто может, — чего автор тянет?

А.Миндадзе. За всеми этими «уловками» стоит абсолютно выверенный, жесткий сценарий. Вычисленный, смею уверить, хотя в основе вычислений — интуиция и какой-никакой опыт. Все причинноследственные связи железно продуманы. Не знаю, хорошо это или плохо, но разные вопросы отбиваются, просто отпадают. Например, когда один из персонажей говорит: «так если сейчас сказать — значит, вся свадьба побежит». А куда, спрашивается. Эта реплика мне нужна, чтоб закрыть проблему, недоумения или недоверия из-

бежать. И реактор появляется тогда, когда пора напугать, — говорю грубо, как прагматик. Когда все уже вдрызг передрались, когда вино уже достало, надо опохмелять, отрезвлять — пора вернуться к реактору. Все крючочки, скрепочки драматургически продуманы. Конкретные детали я, конечно, изобретаю, исходя из фактографии, — правду времени никто не отменял. И я думаю, эти детали не выпирают, как умысел такой циничный. Где-то на секунду на них задерживаюсь, где-то совсем на ходу.

Н.Зархи. Вот этой нейтральности подачи иностранцы, вероятно, тоже удивились. Что власть врала, что народ на демонстрацию погнали — политических акцентов и ярости нет.

А.Миндадзе. Я уходил от публицистики, от социальной замотивированности. Но сохранял верность советским реалиям. Чтобы прыгнуть вверх, надо иметь под ногами твердую землю — оттолкнуться. Я всегда очень серьезно занимаюсь этой, как говорят, реалистической подложкой. Драматургия вычислена, я этого не стесняюсь, но дальше ухожу, и уже уйдя, пытаюсь увидеть в событии метафору и построить притчу. Иногда даже опровергая правду реальности. Для того, чтобы проверить, было ли что опровергать.

Н.Зархи. Этот твой путь очень эффективен. Потому что вопросы, что очень важно, остаются. Про то, что сильнее нас всех, даже если мы не русские пофигисты, а ответственные японцы. И вообще, про «отрыв» и «космос». Власть, режим, время, конечно, делают в огромной степени наши биографии. Но остаются вне их «зоны» вечные темы искусства: судьба, неотвратимость смерти, суть характера, любовь, наконец. Причем в «Субботе» ты избежал того, что немного смущало в «Они улетели» («Отрыве»). Там появлялась иногда несколько нарочитая прививка метафизики, слегка искусственная затуманенность, некоторое любование игрой в подвижность границ между условностью и реализмом — на уровне фабулы.

А.Миндадзе. Был соблазн. Достаточно было снять один план перед сценой в бане — герой наблюдает из машины проход летчиков, перед тем как хитроумно втесаться в их компанию. Всего один план, простейший. И все становилось абсолютно реалистическим. Отметало вопросы о двух измерениях: мертвые или живые? Не стал даже снимать, чтобы уже в монтаже потом решать. Отрубил вариант, как собственную слабость. Другое кино.

Н.Зархи. Кстати, не случайно у тебя во всех последних фильмах герой мучается одним и тем же — почти дословно — вопросом: было? Или не было? Всего, что тут со мной?.. В «Отрыве», ставшем у Андрея Прошкина «Миннесотой», старший брат чеканит ответ-формулу: «Жизнь это то, что не бывает». От твоего, похоже, имени.

А.Миндадзе. Наверно. Если о самой жизни. А уж в искусстве... Во-первых, условность самого жанра притчи. В ней правда, логика — не социально-бытовые. Или — не только... Во-вторых, маленький сдвиг в сторону от жизнеподобного воспроизведения реального события, слова, жеста — и все, уже другой мир, иносказание, правда ирреальности. А сдвиг, искривление, излом, не знаю, для меня — есть всегда, во всем, что я пишу, на что вообще смотрю. Потому что это я смотрю, мой взгляд преломляет что-то. И герой смотрит, и оператор, а тут еще и зритель. Как не быть сдвигу? Метафора, иносказание — естественный способ рассказать о чем-то...

Н.Зархи. ...объективно существующем.

А.Миндадзе. И выразить себя, что поделаешь.

Н.Зархи. В «Субботе» история ясно изложена, в ее форме соблюден органичный баланс социальной и психологической конкретики и знаковости, и образности, намекающей на другой, внебытовой дискурс. При этом смыслы не зашифрованы и не нависают над рассказом, считываются на бегу. Зритель бежит вместе с героем, если попадает в ногу. Очень точно возникают и две главные остановки в пути, передышки: сцена с лодочками и финал, когда Валик уплывает куда-то с ребятами и героиней. Тут «Мертвец» Джармуша мне вспомнился, и призрак Стикса замаячил. «Отрыв» от реальности, «космос»...

А.Миндадзе. Конечно. Они проплывают мимо реактора, это все абсолютно реально. Обводной канал, откуда можно выплыть в Припять. Они же в Гомель хотят — играть на свадьбах и похоронах. Я просто их разговоры, они в сценарии были, убрал. Несколько радикализировал их путешествие, мотивы не пробалтываю, делаю все более условным. Сознательно. Я снимаю все через Валика, чтобы ощущение возникло, что это он вызвал к себе своего друга смертельного, каменного гостя — взбесившийся реактор. Потому что в самом начале он впервые, ужасаясь, на реактор смотрел, потом видел его из кустов уже с Верой, и они испуганно целовались... Потом они уже на вокзал бегут, а герой все на реактор оглядывается — и вот у них свои уже какие-то даже с реактором отношения, дружба, что ли... Потом опять напоролся на реактор с бутылками, забыл о друге, а зря. И вот в финале реактор к парню окончательно пришел, вознесся над ним. И герой знал уже, что придет, даже ждал.

В финале я сохраняю, конечно, реалистическую подоплеку события, но при этом слегка сдвигаю его... Хотелось создать впечатление, что происходящее, случившееся, принадлежит только одному герою, только ему. Другие в катере этого не видят и дохахатывают над своими шутками, разыгрывают парня: пьяного забрали в катер, и он вот на глазах очнулся. И счастлив, что его взяли с собой, но ему видится другое, свое: реактор! И Вера как бы прикрывает его от мира, целует, склонившись лицом над его глазами в сверхкрупном плане. Это сцена о герое и реакторе, о точке их отношений с воздетым кулаком: «ужо тебе!» И о том еще, что неверная женщина возвращается к парню и прикрывает от радиации, как будто от нее можно прикрыть. Если есть от сцены и такое еще ощущение, я рад. Очень надеюсь.

Н.Зархи. В сценарии ты написал: «чтоб не расплакался». А на экране уточнил — от чего.

А.Миндадзе. Ну да — от всего: от пылающего реактора, от умиления, что они все вместе снова, от ее близости, да вообще от всего. Я не стремлюсь сказать здесь: несмотря на то, что героиня была с заменившим его барабанщиком, теперь она будет счастливо и долго жить с Валиком. По ходу дела, и это важно, выяснилось, что у нее тоже есть прошлое, есть своя жизнь: «я же не знала, что ты ко мне придешь с этим реактором». Но при этом в финале — намек на утешение, как в кино. Я специально не тянул эту сюжетную нить последовательно. Стремился к тому, чтобы был только оттенок, намек, привкус, впечатление мимолетное, что герой и героиня — во всех смыслах в одной лодке. Сейчас или потом тоже — не знаю.

Н.Зархи. И в «Магнитных бурях» Валик в финале — с другой. Завод, правда, тот же, и все, в общем, тоскливо...

А.Миндадзе. Нет, там тоже оптимизм в конце — надежда, что эта новая женщина будет его любить. А это, согласись, новая жизнь.

Н.Зархи. Ну да, хотя она обещает быть той же давящей рутиной от гудка до гудка.

А.Миндадзе. Пусть так, пусть по сути все осталось прежним, но — женщина, которая любит, с обручальным кольцом его ушедшей жены, которое просто не снимается с ее загрубевшего пальца... вроде как она ему предназначена. Уже кое-что.

Н.Зархи. В «Субботе» тоже двурогость итога. Нет высокомерной, решительной авторской определенности. И сочувствие возникает. Прежде всего, к Вере. В ней такая подлинность есть, открытость, незащищенность и безыскусность — в жесте, во взгляде. И органика характера, и точность архетипа.

А.Миндадзе. Да, но здесь совсем нет, надеюсь, мелодрамы. Даже как одежды для притчи — в отличие от «Магнитных бурь». А ее, мелодраму, вероятно, тоже все-таки ждали. После завязки: герой-рыцарь, сам не стал спасаться, помчался за девушкой...

Н.Зархи. ...хотя у нее вроде другой уже... А вдруг еще появится закадровая Ирка-разлучница. Четырехугольник.

А.Миндадзе. Да-да. Но я никого не обманываю, не темню, не играю в сложность. Я уже говорил: просто не могу иначе писать, снимать. Может быть, пока. Сегодня.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Роман-фантазия

«Мишень», режиссер Александр Зельдович

Александр Зельдович еще раз — после давней «Москвы» — взялся за сценарий, написанный вместе с Владимиром Сорокиным. Их первую работу ругали и хвалили по одной и той же причине — за то, что это было не вполне кино или совсем «не кино». За нарушение драматургических, монтажных и прочих конвенций (восприятия). За концептуальную трактовку чеховских «Трех сестер», доехавших до Москвы и преображенных в новорусскую тройку матери с дочками, за которыми тянулся шлейф ассоциаций.

В память «Мишени», первого постсоветского футурологического фильма, вплетены и закачаны: фабульные нитки толстовского романа («Анна Каренина»); проектная (действие происходит в 2020 году) русская идея или философия добра и зла; советская и позднейшая история с географией и компьютерной графикой (поселок городского типа с заброшенным военным объектом; Москва, пересеченная дорожными указателями по-китайски); мистический трепет, охвативший — со времен недоразвитого капитализма с чертами предшествующей мутной эпохи — здоровых молодых людей, которые желают, перемещаясь во времени, свободы, молодости, счастья. А вот оно недолговечно, хотя все цели героев достигнуты и фантазии, включая эротические, сбылись.

«Мишень». Авторы сценария Владимир Сорокин, Александр Зельдович. Режиссер Александр Зельдович. Оператор Александр Ильховский. Композитор Леонид Десятников. В ролях: Максим Суханов, Джастин Уодделл, Виталий Кищенко, Данила Козловский, Даниела Стоянович, Нина Лощинина. REN Film. Россия. 2011

Мишень, куда целятся персонажи этой картины, — это вечное настоящее, добытое в результате «божественного», оно же реликтовое (так оно по-научному звучит) *излучение*. Это пребывание в раю, где не стареют, не умирают, но откуда приходится возвращаться в реальность. И опять вступать с ней в отношения.

«Мишень» задумана как мейнстрим, на который тоже нет спроса в нашем пространстве, как и на арткино. Читателей окультуренного глянца — журналов «Сноб», «Эсквайр», «GQ», — они же, как и посетители выставок-ярмарок так называемого современного искусства, потенциальные зрители «Мишени», вроде не очень мало, но не все они ринутся в первую неделю проката в кинотеатры. Думать же, что какой-нибудь «Адмиралъ» или какая-нибудь «Любовь-морковь» являются мейнстримом, — ошибка, несмотря на бокс-офис.

Мейнстрим — это стиль или жанр, а не идеологический блокбастер, поддержанный рекламой на ТВ, или попкорновая развлекуха. Мейнстрим есть толща кинематографа, нацеленного на образованного, в общем, зрителя, любителя внятной или облегченной для восприятия сложности. Но пуще всего — любителя зрелищных стильных картинок.

Подобно тому как бизнес-ланч предлагает почти обычное для хороших ресторанов меню за меньшие деньги в определенное время, недешевый мейнстрим демократичен и доходчиво отвечает на трудные вопросы, которые в авторском кино только ставятся, побуждая зрителей мыслить, страдать, нисколько не чувствуя себя мазохистами, и впадать в эйфорию.

«Москва» не боялась проявлять на экране черты кинопьесы. «Мишень» сгруппирована в романную конструкцию (с сюжетными рифмами, структурными параллелями, флэшбэками). Время, обращенное вспять, вперед и в сегодня, берет за грудки, окрыляет надеждами, сбивает с дороги тут каждого из героев.

В «Москве» и «Мишени» задействованы по шесть персонажей — группа лиц безумных 90-х и окаянных нулевых, выдвинутых в недалекое будущее. Оно понадобилось, наверное, авторам для того, чтобы дистанцировать гламурную стилистику, лишить ее сегодняшних и тошнотворных приближений. Футурологические кавычки или рамочка позволяют при доброжелательном просмотре квалифицировать изыски дизайна как фантастическую среду воображаемого города и его богатых обитателей, владеющих самым главным правом: на счастье. Впрочем, это право время от времени становится предметом громокипящих до рвоты дискуссий ток-шоу, снятых Зельдовичем с размахом, сарказмом.

В аутичную и лирическую «Москву» был запущен нервозный новый русский (А.Балуев) с навязчивой идеей, что он «нужен, нужен России». Его убивали на собственной свадьбе. В бравурной «Мишени» страдает от разбитой любви будущий русский министр (М.Суханов), обремененный экологическим открытием про злые и добрые природные ресурсы. Его убивает человек из народа, которого — вместе с другими бомжами, люмпенами — этот чиновник пригласил на свою дачу, накормил, напоил, а он и они нагадили. А потом по русской традиции отплатили, шмякнув хозяина по башке. Привет финалу «Виридианы», который в «Мишени» доведен до бала монстров. А также до снобистского или беззастенчивого высказывания. Возможно, именно за этот долгий эпизод, нуждающийся, по-моему, в сокращении из-за чрезмерного любования распадом, Зельдовича назовут «безобразником», немилым к бедным людям. И раскритикуют интеллектуальные либералы. Однако благотворительный и отчаянный жест богатого дяди, страдающего от измены жены, издевательски пародирует народнические иллюзии, тоже вечные, но которых у этого министра нет. Зато у него появляется возможность искомого (животного) положения на дне. «Чем хуже, тем лучше» может быть одной из формул успеха и для русского артмейнстрима. Экзотически стильного национального продукта.

Навязчивая искусственность среды в «Москве» и «Мишени» проинтер-

претирована авторами по-разному. В первом фильме она превращалась в параноидальную естественность интерьеров-экстерьеров. Во втором — в компьютерный холодок декорационных плоскостей, которые подогреваются страстями опустошенных героев, уверенных в своем праве на счастье, но подвергающих его постоянному испытанию.

Музыка Леонида Десятникова (и не только его) компенсировала в «Москве» сенсорный убыток картины, ущербную неполноту жизни, разобщенность персонажей, объединенных непевучей формой. Музыка Десятникова в мелодраме

(но не только) «Мишень» с китайскими мотивами, фокстротом, ариями, накаляющими голосом страсти постельные сцены, звучит беспрерывно и объединяет расстающихся персонажей «силой судьбы», то есть оперной партитурой. **«Мишень»**

Москва в «Москве» переставала быть живым городом, вырождалась в серию открыток для иностранцев и внутренних эмигрантов с испарившейся витальностью. В ней бродили тени забытых предков с лицами и повадками наших современников. Москва в «Мишени» гудит и грохочет, став транзитным полигоном для китайских дальнобойщиков, но хранит неизменным сакральное место — садик с фонтаном у Большого театра, где назначают свидания влюбленные парочки из этого фильма. Так авторы воссоединяют дизайн с монументальной пропагандой большого стиля. Или мейнстрима.

В «Москве» одному из персонажей вставляли за предательство автомобильный насос в задний проход. Пытка сопровождалась репризой: «Это человек, а не машина». В «Мишени» один из персонажей измеряет процентную массу говна в человеке в зависимости от того, говорит ли он (мы, они), как машины, или же понимает, что уже пора заткнуться.

Новая — отстраненная интонация, акцент Ингеборги Дапкунайте, апсихологическое существование актерского секстета в «Москве» многих раздражали. В «Мишени» акцент английской актрисы Джастин Уоделл, сыгравшей жену госчиновника, полюбившую таможенника и жокея, с которым познакомилась на скачках (салют Вронскому), интонация сербской актрисы Даниелы Стоянович не то чтобы отстраняют картинку или усиливают ее ненатуральность, но подчеркивают чужестранность этих женщин на их же празднике жизни. И, конечно, придают им шарм, не входящий в разногласие с их специальной одеждой, когда они рот открывают.

Актеры тоже похвальны. Максим Суханов играет министра природных ресурсов с едва заметной (читателям и зрителям Сорокина) иронией по отношению к своему персонажу. И снят оператором Александром Ильховским в правильном масштабе. Да и сам артист подтянулся к герою, который питается чуть ли не как тибетские монахи, а одевается, как лучшие люди центра Москвы. Мешает только паричок, но у Колина Фаррелла в «Александре» (Македонском) парик был еще хуже. Даниле Козловскому выпала точно сыгранная роль темпераментного плейбоя, заметившего омертвение души в крепком теле, роль циника и романтика. Виталий Кищенко был назначен на роль удачника и счастливца, потерпевшего неожиданно крах. Ему пришлось, к своему сожалению, смыться из Москвы, оставить «Каренину», так как он замочил китайца. Труп сжечь не удалось, поэтому надо бежать от возмездия. Сыграл он собранно, с затаенно рассчитанным простодушием и с готовностью к спортивным реакциям. Милая в нехлопотливом естестве Нина Лощинина выбрана на полуидиотическую роль Таи, застрявшей в «Бомбее» (так назван алтайский поселок), где «бомбят» старожилы, к которым приезжают богатые красавицы, красавчики, чтобы запастись энергией молодости, излучаемой в мишени — шахте военного объекта.

Мейнстримная (пишу безоценочно, но понимая и тех, кого мейнстрим, в принципе, не интересует) «Мишень» сфокусирована на стиль. Не большой — тот, который деконструировал Иван Дыховичный в «Прорве», но дизайнерский, выполненный его знатоками: Юрием Хариковым, Татьяной Парфеновой. Фотографом на картине был сам Игорь Мухин. К тому же группа АЕС, завсегдатаи международной артсцены, одарили Зельдовича трехмерной скульптурой «Черная Диана», которую режиссер выставил в Гостином дворе, куда три грации из «Мишени» побежали за шмотками.

Если справедливо полагать, что разница между дизайном и искусством существенна, то отказать дизайну в стиле — значит вообще лишить его легитимности. «Мишень» честно посягает на необычный в нашем кинематографе статус артмейнстрима, который бодро захватывает, несмотря на критику престижного и поверхностного потребления (с ней я в данном случае солидаризуюсь), модные площадки — «Гараж», например.

В отличие от мейнстримщиков артсцены, успешно продвигающих свой товар на рынок различных биеннале, в нашем кинематографе это понятие не обеспечено конвертируемой продукцией. Можно сказать: а наплевать. Но можно иначе: русские версии западных журнальных брендов есть, московская и прочие региональные биеннале существуют, а кино, им подобного, нет. «Мишень», осваивая, транслируя эти контексты на другую территорию, на экран, — шаг к такому гипотетическому пожеланию.

Один мой добрый приятель после просмотра «Мишени» сказал: «Это требует большого разговора». Или, добавлю, совсем короткого. Стиль (интерьеров, костюмов, мизансцен, ракурсов, реквизита, объектов) становится содержанием. Но его не исчерпывает. Авторы «Мишени» знают толк и в искусстве стильной бедности, и в винтажной прелести, и, в фантазийном, например, дизайне «Пежо» или спортивной одежды сезона-2020. Содержание «Мишени» — прейскурант общих мест, актуальных в телевизоре, в среде успешных людей, среди кураторов «Гаража», в теперешнем и будущем пространстве (его отличие только в наплыве китайцев, в видеофонах, заменивших мобильники, в радиопередачах китайского языка «для чайников»). Эти общие места продемонстрированы и как неявные стереотипы, и вполне саркастически, как дежа вю. Но эти же общие места (от жанра мелодрамы до утопических проектов госчиновника, от сатиры на ток-шоу до отсутствия народнических иллюзий, от жажды омоложения до платы за страх постареть, умереть) составляют плоть, кровь и реальной, и мифологической повседневности, какой она видится авторам сейчас, хотя снимают они ее впрок.

Собственно, конфликт содержания с формой составляет интригу «Мишени». Конфликт внутренней пустоты и роскошной оболочки (тетенька за пол-

тинник тут выглядит, как девятнадцатилетняя барышня). Конфликт шикарного чиновника, пронзенного русской идеей («благой вестью») о злых и добрых природных ресурсах, и обманутого мужа. Конфликт осуществленных мечтаний и неизбежного страха, что рухнут свобода и счастье. И надо опять подождать. Или все-таки помереть.

Шесть персонажей, покинувшие горный и подземный рай на Алтае, становятся — в ирреальном и таком знакомом по журналам, выставкам пространстве — тенями литературных героев. «Каренина» по имени Зоя вернулась после вынужденного отъезда любовника к мужу. Но он в этот близкий к хеппи энду миг был убит (от нечего делать) незнакомцем. Не смирившись с утратами, она бросилась с ж/д моста под поезд. Вернее, на поезд. Эти персонажи являются также экранной проекцией современных ньюсмейкеров, роскошных, как модели, и догадавшихся только к финалу фильма, что «Бог, — разъясняет Зельдович, — не супермаркет».

АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ:

«Не стать геранью»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА

Александр Зельдович

Елена Паисова. «Мишень» относят к так называемому артмейнстриму, довольно новому явлению в российском кино. Как вы вообще воспринимаете все эти классификации, разделение кино на типы и течения?

Александр Зельдович. Кино — такая вещь, оно традиционно делается для большого — или очень большого — количества людей. Это обязательное условие, в зале кинотеатра сидит аудитория. Поэтому желательно, чтобы оно было интересно всем этим людям. Что совершенно не лишает кино возможности быть высокохудожественным и содержательным, новым, радикальным. Можно, конечно, просто развлекать, а можно, развлекая, еще чем-то делиться. Главное — перед тем как рассказать что-то существенное, если есть, что рассказывать, — иметь в виду, что ты делишься с огромным количеством людей, это, видимо, накладывает определенные ограничения. Что довольно естественно. Есть картины, снятые с сознанием того, что они будут показаны большой аудитории, которую нужно удержать в креслах, — этим их функции и ограничиваются. Можно просто удержать зрителя, можно рассмешить, напугать, рассказать сентиментальную любовную историю, показать красивый пейзаж, наконец,

выпустить пар из зрителя, показав агрессивный мордобой. Можно сделать и то, и другое, и много чего, при этом еще и рассказать что-то, поделиться какими-то мыслями. Потому что на самом деле зритель, как, в общем-то, любой человек, бывает благодарен, если с ними делятся размышлениями. Во-первых, люди не так уж часто имеют какие-то мысли и, во-вторых, редко делятся ими друг с другом. Особенно при капитализме, когда принято за каждую разделенную мысль брать деньги.

Можно, конечно, подойти с другой стороны. Сначала быть содержательным, особо не заботясь о ясности мысли, потом постараться быть художественным, и если кто-то в зале усидит, то вам повезло, очень хорошо — но это уже второстепенная задача. Это стратегия артхауса.

Я думаю, на каком-то этапе профессионального развития можно позволить себе быть интересным или хотя бы стараться им быть. Затем — художественным или содержательным, или в обратном порядке. Это немаловажное профессиональное умение, оно входит в состав необходимых навыков, как армейский норматив.

Хорошо помню, как в довольно юном возрасте я был на премьере фильма «Зеркало» в Доме кино. До этого я уже смотрел его на «Мосфильме» — Андрей Тарковский захотел показать его моей маме, она была редактором. Помню дикую давку перед премьерой, Тарковский нервничал, стоя на сцене и представляя группу, потому что фильм действительно был довольно личный. В конце он сказал, что надеется на понимание публики, но, в общем-то, он снимал этот фильм для себя. Наверное, имея в виду, что это автобиографическая картина, важная для него как для автора, человека, художника. Эта его фраза была услышана и потом подхвачена интеллигентной частью нашей кинообщественности и сделалась едва ли не девизом, ею начали бравировать. Делать фильмы «для себя» стало принято считать хорошим тоном. Я этот девиз и сейчас слышу. В этом есть тавтология. Каждый художник в том или ином проекте реализует себя, растет и кино делает в том числе для себя — что-то понимает, чему-то учится, на худой конец, просто зарабатывает деньги.

Говоря про ситуацию с кинопроизводством в нашей стране, я думаю, что проблема, как ни странно, восходит к советским корням. Дело в том, что у нас сейчас процветает даже не коммунистическая, а сталинская традиция отношения к людям, особенно когда их много, как к человеческой массе, к некоему материалу для постройки чего-то, как к неодушевленным кирпичикам. И поэтому в традиции, в психологии советского человека мало места для сочувствия, для бережного и уважительного отношения к чужой жизни, да и к своей собственной. Русскому человеку вообще свойственно губительное отношение к самому себе, он получает удовольствие от саморазрушения. Сейчас эта традиция забавным образом перешла в довольно специфическое отношение к народу как к электорату, к тому, чем можно и нужно манипулировать. Это манипулятивное отношение к аудитории — как к скотскому хутору — присуще создателям поп-культуры, которые пытаются делать кассовое кино, удержать зрителя в зале. Если удержат, то копейку свою из него вытянут. Многие продюсеры пытаются избавить себя от малейших рисков. Нечто, что может повлечь за собой малейший риск потерять публику, сразу отметается — соответственно, отбрасываются и содержательность, и художественность. Этим транслируется некое неуважение, потому что публика все же видит, что с ней не делятся. В чем разница, скажем, между старыми рязановскими картинами и их римейками? Рязанов и многие режиссеры его поколения были искренни, публика считывала эту искренность и видела, что автор пытается идти на контакт, что он раскрывается перед ней, и отвечала на это благодарностью. Те фильмы отличались честностью и человечностью. Нынешние римейки отличаются манипулятивностью.

Е.Паисова. Тем не менее люди идут на них и даже получают удовольствие...

А.Зельдович. Люди на них идут по старой памяти, с сознанием того, что им расскажут старую байку новыми словами, идут отчасти из чувства благодар-

ности к воспоминаниям. Плюс — в римейках используют довольно крепкие, живучие сюжеты.

Вместе с тем авторы-интеллектуалы относятся к публике с тем же неуважением. Они часто не ставят перед собой задачу быть понятыми. Говорят: «Мы делимся, но, по большому счету, нам по барабану, поймут нас или нет, захотят слушать или нет». Это примерно то же, что говорить с человеком и при этом не смотреть ему в глаза, отворачиваться от него. И те, и другие — и попса, и ин-

«Мишень»

теллектуалы на самом деле советские люди. Другое дело, что публика тоже советская.

Е.Паисова. Молодую аудиторию уже вряд ли можно назвать советской.

А.Зельдович. Она советская. Не надо недооценивать последствия этого блистательного эксперимента. Если семь десятков лет муштровать народ, то результат будет сказываться еще в некотором количестве поколений. Конечно, публика советская. Она состоит из людей, которые, по сути, наследственно заражены тем же — лагерным презрением к другому.

Тем не менее и эти авторы, и другие, и продюсеры, и публика — они все живые люди, о чем они, правда, периодически стараются не думать.

А люди всегда рады откровенному или серьезному разговору. Чем, например, так ценны разговоры со случайными попутчиками в поездах? Возможностью и нерискованностью раскрытия друг перед другом. Это важно, люди должны как-то контактировать. Они ждут чего-то и от художника, и от знаменитостей, даже от эстрадных певцов, потому что кажется, что если те знамениты, то им есть что сказать, что, к сожалению, обычно не так. Честность и безбоязненность отсутствуют в нашем поп-киноискусстве, равно как и в нашей жизни, российская жизнь, к сожалению, лишена такого простого качества, как честность.

Е.Паисова. Мне кажется, это свойственно не только России, но и всему современному миру. Все замыкаются в себе, другие им не интересны, и причин быть честным тоже как-то не находится. Никто никому не верит, каждый живет в своем мирке.

А.Зельдович. Это абсолютно не так. Так только у нас. Я говорю про честность, а не про замыкание.

В Европе и Америке, в силу тамошнего социального устройства, честность культивируется. Изначально принято считать, что ты честен. А если не честен, значит, ты жулик.

Е.Паисова. Для американцев это просто часть имиджа.

А.Зельдович. Вовсе нет. Это не имидж. Если человек врет, он тем самым совершает преступление. Естественно, жизнь сложна, всякое бывает, но я говорю о том, что в России честность даже не является чем-то важным. У нас долгое время было принято считать, что быть честным — это правило для лохов. Важно денег заработать, а лох — он и есть лох. А если нет этой ценности, этого климата, между людьми возникает недоверие и страх. И не может в таких условиях существовать кинематограф, который изначально построен на эмоциональном разговоре с большим количеством людей. Разговор должен быть честным, даже если ты пытаешься просто развлечь зрителя. Естественно, авторы пытаются использовать какие-то наработанные приемы, прихваты и так далее, в этом нет ничего плохого. И, конечно, можно делать по-разному, но лучшие и наиболее успешные вещи — те, которые честные.

Е.Паисова. Вернемся к «Мишени». Для вас было важнее рассказать истории героев, раскрыть их характеры или выстроить какую-то стройную смысловую, стилистическую и философскую конструкцию, которая работала бы именно как нечто цельное?

А.Зельдович. В «Мишени» нам было, что сказать, и мы пытались эту довольно большую штуку так сложить, чтобы ее, по возможности, было интересно смотреть. Причем не просто интересно, а с какими-то интервалами: где-то более интересно, где-то паузы, требующие, как у Хичкока, у которого все построено на таком ритме. Это особое искусство повествования — рассказчик должен где-то брать тебя за душу, где-то отпускать, где-то — дать возможность пожевать попкорн.

Мы о многом хотели рассказать, но в зрительской форме. При этом фильм многосоставный, поэтому мы надеялись, что разным людям будет интересно разное — кому-то фантастические дивайсы, кому-то личные истории, кому-то философия, словом, кто что усмотрит.

Е.Паисова. Надо признать, что картина затягивает и смотрится действительно на одном дыхании, хотя идет почти три часа.

А.Зельдович. Это была сложная техническая задача. Мы долго работали над сценарием, долго возились с монтажом, и это, я надеюсь, принесло свои результаты.

Е.Паисова. Но, при всей многослойности фильма, мне кажется, на первый план выходит все же внешнее, этот грандиозный стиль, футуристический гламур. Или это ложное ощущение? Мы же привыкли в последнее время, что герои фантастических фильмов — лишь некие типажи, не совсем люди, их характеры и взаимоотношения отходят на второй план. Поэтому и герои «Мишени» отчасти воспринимаются как абсолютно полые люди. Может, они такими и задумывались? Их истории отходят куда-то вглубь, воспринимаются издалека. К ним трудно приблизиться. Вроде бы они стремятся к счастью, предпринимают довольно радикальные меры, чтобы его достичь, при этом будто сами не знают, что такое для них счастье и чем заполнить собственные пустоты.

А.Зельдович. Нет, они вообще-то не пустые. Живут довольно нормальной жизнью. Понятно, что мы не показываем какое-то житейское «мясо». Но они вовсе не пустые, эти люди представляют собой определенные социальные, психологические типы.

Идеей прошедшего десятилетия была идея потребительства. Многие увидели, что можно наполнить свою жизнь материальным содержанием. И со страшной силой начали этим заниматься. Кто-то ремонт сделал, кто-то купил поместье в Англии. Это довольно естественно — люди же фактически в течение ста лет бедствовали. И, оголодавшие, они набросились на все это и начали себя этим наполнять. Кстати, довольно показательно, что ни у кого из наших героев нет детей. Дети в каком-то смысле решают эту проблему. Если в голову больше ничего не приходит, люди начинают видеть в детях смысл жизни, воспитание детей ведь важная вещь. У наших же героев детей нет. И воз-

никает ощущение недостатка чего-то. Эта «полость» — это как раз ощущение того, что чего-то не хватает. Они не могут понять, чего именно, но постоянно испытывают чувство неудовлетворенности. С чем связано стремление к вечной молодости? С ощущением того, что дни уходят, а толку нет, что, видимо, уходят они как-то не так. Им хочется думать, что если продлить молодость, то это «так» появится. Чувство бессмысленно потерянного личного времени неизбежно вызывает желание продлить это время, хотя бы чисто физически. Переходить, как в шахматах. С надеждой, что если будет еще время, то, может, найдется это нечто, которого так не хватает. Поскольку они все не очень большие философы, то не могут понять, чего, собственно, им не хватает, и называют это счастьем. Что это такое? Счастье — это ощущение полноты собственного бытия. Часто мы испытываем его, когда кого-то любим, когда погружены в эту жизнь. Мы ищем возможности жить здесь и сейчас, в эту секунду. Почему люди прыгают на тарзанке с небоскребов, отправляются в разные страны? Потому что тогда они чувствуют погруженность в настоя-

«Мишень»

щее. На это всё тоже паллиативы, потому что ощущение полноты приходит тогда, когда у человека возникает некая внутренняя миссия, понимание «зачем?». Человек — существо творческое, ему нужно из себя что-то вытворять. И у человека, и у любого коллектива, и у страны — должна быть миссия, осознанная необходимость творчества, а не только стремление к выживанию. У героев «Мишени» этого нет. Созидатель в них не проснулся. Поэтому они куда-то едут, их там облучает некая невероятная сила, творческая энергия. И в них начинает расти то, что может вырасти, что-то личное, пси-

хологическое — у кого-то агрессия, у кого-то — страсть. Наше психологическое, так же как и физиологическое, не главное в нас, там есть еще что-то, и если это что-то не растет, начинает расти психологическое. Могло вырасти физиологическое или анатомическое — рука, скажем, или печень. Но их начинает распирать от собственной психологии. Но интересно даже не это, а то, что в них не «выросло». То, чем эта пустота в них оказалась не заполнена. И все же они должны быть благодарны — благодаря этой истории у них совершились судьбы, их биографии приобрели завершенность, герои дошли до финала. Завершенность судьбы придает ей смысл. То есть в результате смысл в их жизни появился, но таким необычным образом.

Е.Паисова. Персонаж Таи в фильме — воплощение даосизма. В этом смысле она противопоставлена всем остальным героям. Она говорит о внутренней пустоте как об условии счастья, даже о самом счастье. И это какая-то другая пустота, не та, что внутри остальных. В итоге именно Тая оказывается способной на счастье, которое вроде бы дает вечная молодость. Хотя ключ к нему ведь не в ней. Это нечто извне, что входит в человека и заполняет его тем или иным содержанием. В нее это нечто вместилось естественно, обрело нужную форму, если так можно выразиться.

А.Зельдович. Все эти герои — насквозь европейцы, кроме Таи. Для них осмысленность возникает в момент личной экспансии. Чем нас больше, тем лучше, тем больше мы знаем людей, тем больше зарабатываем денег, тем больше о нас говорят, тем больше девушек, бриллиантов — тем больше внешних знаков нашего существования. Чем больше мы можем себе позволить, тем нас самих больше. Благодаря этой истории они могут себе позволить больше, то, чего раньше не позволяли. Но это, наверное, не совсем правильный способ. Можно воспринимать себя не как герань в горшке, которая должна вырасти до чудовищных размеров, а как некое божественное ухо, как глаз Бога, как некий орган чего-то большего. То есть не просто ты, а ты — как нечто, принадлежащее чему-то большему. Тогда что-то складывается. Так же в восточных

единоборствах: ты должен избавиться от необходимости каждую секунду думать и принимать какие-то решения. Ты движешься в некоем потоке — если его правильно поймать, — в потоке высшей гармонии, становишься частью общего хора мироздания. Если поймал этот поток — ты победил. Это чувство, кстати, свойственно всем, кто что-то умеет. Скажем, прекрасный футболист, когда бежит по полю, не думает, какой ногой ему бить по мячу, у него даже нет времени подумать, потому что человек не думает с такой дикой скоростью, нейроны так не функционируют. Он ощущает, причем очень естественно, что кто-то думает за него, точнее, им. Так это все и получается. Он чувствует свою принадлежность к чему-то большему и от этого невероятно кайфует. Мы все на том или ином этапе переживаем моменты такого вдохновения, когда, как говорится, муза водит твоей рукой. Это может распространяться на какую-то деятельность — игру в футбол, написание стихов, а может — и на саму жизнь, это и означает, что ты идешь по пути Дао.

Е.Паисова. То есть человек таким образом отказывается от своей воли?

А.Зельдович. Естественно, у него есть своя воля, она просто гармонизирована. Человек всегда может остановиться и выбрать. Это не вопрос воли, это вопрос мироощущения. Так оно устроено: или ты — окончание руки Бога, или, наоборот, Бога нет, с тебя все начинается, ты должен распухнуть, как раковая опухоль, и занять своей тушей половину мира, купить все везде, быть всюду, покрыть всех. Людям, воспитанным по-европейски, испытывать счастье как-то иначе сложно. Тая обладает этим ощущением, и потому от всех них отличается. Еще довольно важный момент: ей 52 года. С возрастом все-таки человек начинает что-то лучше чувствовать, видеть жизнь с некоторой высоты прожитого, он не дергается, как обезумевший муравей.

Е.Паисова. При этом в основе сюжета — история современной Анны Карениной. Несколько странная смесь получается.

А.Зельдович. Да ладно. Во-первых, Россия в течение нескольких столетий была в каком-то смысле частью Китая. Монголы нас завоевали, и мы были частью Монгольской империи, частью которой был и Китай. И это наложило на нас сильный отпечаток. Потом страна вышла из-под этого китайского влияния.

Е.Паисова. Но внутренне, мне кажется, мы от китайцев мало что переняли. Ни их фантастическая работоспособность, ни отношение к жизни у нас не прижились.

А.Зельдович. Да, чего-то не переняли, но что-то все же осталось. Может, не лучшее. Думаю, русское презрение к жизни, скажем так, имеет азиатские корни. То есть была китайская страна. Через пару столетий в ней выучили французский, потом даже английский, потом написали «Анну Каренину». Времени-то мало прошло.

Вообще, я уже обо всем этом говорил. Мы делали роман. Есть какие-то романные структуры, в которых хорошо и удобно думать. И потом, «Анна Каренина» в каком-то смысле созвучна тому, о чем мы говорим. Она про заполненность и незаполненность, оправданность жизни. Из-за экзистенциального шока героиня осталась ни с чем, как ей казалось. И там нет ответов на вопросы. Непонятно, правильно или неправильно она поступила, прожив жизнь вот так. Это важный роман, роман об ограниченности, недостаточности социального и психологического измерения в человеке.

Е.Паисова. Общество, в котором жила Анна, все-таки имело довольно четкие представления о морали и нравственности, и это сыграло, мне кажется, важную роль в ее судьбе. Она же противостояла всему этому, боролась не только с собой, но и с окружающими ее запретами и предрассудками. Героине «Мишени» не приходится задумываться о морали, это понятие в 2020 году оказывается еще более размыто, чем сейчас.

А.Зельдович. Тут дело не в этом. Анна наплевала на все эти ограничения. Но социального и психологического «мяса» ее жизни ей не хватило, она испыты-

вала голод, естественный человеческий голод по оправданности собственного бытия. Всех этих «продуктов», наполнявших жизнь, ей оказалось недостаточно, так же как и нашим героям. Отсутствие какого-то важного компонента и завело ее под поезд. Так же как и нашу героиню Зою.

Е.Паисова. Если говорить о коммерческом потенциале фильма, мне кажется, он может быть вполне успешным. Может сработать даже как настоящий футуристический блокбастер. Вы намеренно уделили столько внимания деталям, признакам времени, стилистике, словом, внешней оболочке? Ведь сейчас зрителя проще привлечь именно внешней изощренностью, экзотикой, нежели искренними эмоциями. А в героях «Мишени» постоянно сквозит холодность, очень мало человеческого тепла.

А.Зельдович. Я все же надеюсь, что какое-то «подключение» к героям у зрителя происходит. Там шесть персонажей, как, кстати, и в «Москве», и людей ведь тоже много. Каждый зритель бессознательно выбирает кого-то, к кому он «подключается». Есть вещи, присущие всем, которым можно сопереживать. Почти каждый хоть раз был влюблен, обижен и так далее, так же как у каждого есть мама и папа. Всем не хватает любви или еще чего-то. Поэтому можно рассказывать истории, которые у любого человека заденут какие-то душевные струны. Можно делать вещи комфортной, комнатной температуры. В «Мишени» — не холодность, в ней даже есть патетика. Есть такой жанр, для кино не особенно типичный, — трагедия. Взять Шекспира — ведь в его произведениях особой теплоты нет, там все делится на горячее и холодное. Это, наверное, уже вопрос авторского темперамента.

Е.Паисова. Внешне фильм тоже довольно холодный, даже пугающий. Стекло, металл, пластик, все какое-то стерильное, симметричное, неодушевленное. Это тоже как-то отстраняет. Москва в «Мишени» — какой-то монстр с торчащими зубьями-высотками.

А.Зельдович. Это отдельное ощущение. Такие дома у нас есть и сейчас, в фильме мы просто чуть усилили всё. Многоэтажки эти снимали в Китае, в Гонконге, там действительно довольно жутковато, зато везде очень чисто. Это новые районы, социальное жилье, часто там селятся безработные, у которых нет денег даже на билет на автобус, они не могут доехать до центра, поэтому заперты в этих микрорайонах. Там очень много самоубийств — люди прыгают с крыш зданий. Про это даже кино сняли. Я знаю, что сейчас и вокруг Шанхая строится несколько тысяч подобных новых городов.

Но в целом от Китая остается очень хорошее ощущение. Китайцы знают, что делают. У них, в отличие от нас, есть миссия, они развиваются. Когда там находишься, это становится очень заметно — в людях есть ощущение завтрашнего дня. Пускай они его не увидят, но оно есть, это завтра. И они его создают.

Е.Паисова. Как вы сами видите будущее своей картины? Как будете с ней работать?

А.Зельдович. Когда мы показываем фильм русским дистрибьюторам, он им всем, в основном, нравится. При этом у них возникает страх: а как с ним работать? Потому что «Мишень» не вписывается в безопасный, нерискованный коммерческий сценарий. Бизнес, естественно, старается избегать риска. И эти люди тоже пытаются его избежать, что понятно: кризис, им надо отчитываться перед акционерами. Может показаться, что никому ничего не надо. На самом деле денег-то надо. Но вот чего-то помимо денег — нет. Не хватает некоего безумия, какого-то чувства риска, на самом деле весьма присущего русским людям, чего-то, что выходит за грани обычной прагматики. Надо отметить, что в случае с этой картиной случилась уникальная вещь. Она создана Дмитрием Лесневским, на его собственные деньги. Он — успешный бизнесмен. Чтобы запуститься с этим проектом, довести его до конца, необходимо было крайне редкое сегодня качество — наличие какого-то внепрагматического чутья, которое говорит, что нужно «что-то еще», «что-то кроме». Это «что-то» — вещь абсолютно необходимая в нашем человеческом

обиходе. Совершенно фантастическим образом это качество у него нашлось.

И, кстати, возвращаясь к героям, можно сказать, что им тоже не хватает чего-то подобного, чего-то, о чем мы сами не знаем. Вот именно этого неуловимого ощущения, которое описывается словами «осмысленность», «оправданность», «созидательный драйв».

Для того чтобы делать такие вещи, надо обладать этим качеством. Надо его почувствовать. Это созидательный дар, именно дар. Само это слово подразумевает наличие дарителя — может, Бога, который что-то тебе дает. И подразумевает ощущение благодарности и ответственности за использование этого дара. Если ты его принимаешь, у тебя возникает желание в той или иной форме им делиться. Снимать кино, не похожее на другое кино, например. Это важное творческое качество, которое наполняет человека, дает ему ощущение оправданности собственного бытия. И героям «Мишени» плохо без этого, они гибнут из-за отсутствия такого качества. И чтобы создать картину, которая идет поперек очевидных маркетинговых законов, нужно было иметь это качество. Потому что без него, без этой творческой решимости ничего бы не получилось. И это заслуга продюсера. Ведь он отвечает не только за выдачу денег, не только должен собрать людей и им поверить, довериться, но и найти в себе этот очень важный компонент. Это именно то, что превращает продюсера из банального коммерсанта в человека, который создает. Эта специфическая творческая решимость, как оказалось, Лесневскому присуща, это дорогого стоит.

«НЛО» и «танцы на вулкане»

ЗАРУБЕЖНАЯ ПРЕССА О РОССИЙСКИХ ФИЛЬМАХ В БЕРЛИНЕ

«В субботу»

ДЕБОРА ЯНГ, Hollywood Reporter

С момента аварии на Чернобыльской АЭС прошло уже двадцать пять лет. Кажется, самое время переосмыслить трагические события 26 апреля 1986 года, отразив их в игровом кино (ранее на эту тему уже было снято несколько достойных документальных картин). Таким фильмом мог бы стать «В субботу» Александра Миндадзе, начало которого насыщено напряжением и проникнуто глубоким гуманизмом. Однако надежда оказалось напрасной: с решительностью самоубийцы сценарий, ринувшийся в глубины апатии и тоски, потонул в собственной опустошенности и потопил картину, которая могла стать лидером конкурсной программы нынешнего Берлинского фестиваля. И хотя тематика картины неизбежно вызывает интерес, особенно у фестивальной публики, надежда на ее коммерческий успех уже явно подорвана негативными отзывами. [...]

Фрагменты.

Миндадзе стремится показать банальность человеческих реакций в условиях реальной опасности, которая — по крайней мере в течение первых тридцати шести часов после взрыва — оставалась невидимой, почти гипотетической. К черту рентген, стронций и угрозу радиации; всю субботу население Чернобыля и его пригородов проводит в простодушном неведении, бродя по магазинам и веселясь на вечеринках, не замечая и внутренне отрицая существование быстро разрастающейся серой тучи, нависшей над горизонтом, и красных вспышек в ночном небе.

Это своеобразный и интересный взгляд на драму глобального масштаба, разыгравшуюся перед невидящими взглядами людей. Однако фильм не оправдает надежд зрителя, проникшегося первой частью картины, с ее эмоциональным накалом и стремительно нагнетаемым напряжением, струящимися сквозь объектив дрожащей ручной камеры. По мере того как сценарий, словно попав в собственную западню, начинает крутиться на месте, увязая в самоповторах, напряжение испаряется, уступая место разочарованию. [...]

Оператор Олег Муту, ранее работавший над такими прорывными румынскими фильмами, как «Смерть господина Лазареску» и «4 месяца, 3 недели и 2 дня», создает глубоко индивидуальный и невероятно мощный стиль повествования. Начальные сцены буквально излучают тревогу благодаря искусному, даже агрессивному использованию ручной камеры, рваные движения которой действуют на зрителя, как инъекции адреналина. Бесконечные, пусть и утомительные, крупные планы и быстрое панорамирование лиц и фигур героев придают картине особый, вибрирующий драматизм.

РОБЕРТ БИМС, www.obsessed-withfilm.com

Тяжелой, подавляющей режиссурой Миндадзе вводит зрителя в то же угнетенное и тревожное состояние, что и своего главного героя. Чувствуешь, что вырваться невозможно, параноидальный страх перед невидимой глазу опасностью нарастает. Общие планы в картине — редкий подарок, впрочем, как и средние; камера все время в движении, статичных планов практически нет. Это не фильм-катастрофа в традиционном его понимании, нам так и не удастся увидеть истинный ужас и масштаб трагедии и массовое бегство жителей из города. «В субботу» — скорее глубоко личная история человека, борющегося со своими страхами и желаниями по мере того, как начинает осознавать: беззаботно веселые и, главное, невинные люди вокруг него, которые женятся, играют в футбол, пьют и гуляют, — скорее всего, уже обречены. [...]

События развиваются неторопливо, тревога и разочарование нарастают, пока в середине фильма друг Валеры случайно не замечает металлический привкус во рту. С этого момента надежда, кажется, начинает угасать, и герои переключаются на алкоголь и оглушительный рок. Эта наименее привлекательная часть, сводящаяся к бессмысленной попойке и громким крикам, однако не портит впечатления от фильма, который никак нельзя назвать скучным. Напротив, это один из самых оригинальных и проникнутых вдохновением фильмов, которые мне пока довелось увидеть на фестивале.

В данном случае пересказ деталей сюжета не может испортить впечатления от просмотра, не раскрывает никаких неожиданных ходов. Идея безнадежности побега Валеры заложена уже в основании сюжета; сам факт того, что он пойман, загнан в ловушку — стечением бытовых обстоятельств и, возможно, моральных соображений, — становится энергетическим центром фильма, нагнетающим тяжелую атмосферу истерии вплоть до незабываемых финальных кадров.

ЛЕСЛИ ФЕЛЬПЕРИН, Variety

Зарубежной аудитории, возможно, будет трудно проникнуться фильмом и понять образ мыслей героев, с куль-

турной точки зрения воссозданный и описанный здесь очень правдиво; возможно, ее отвратит чересчур стилистически вычурная операторская работа. Но нельзя отрицать, что картина Миндадзе — его вторая режиссерская работа — излучает некое поразительное, пронизывающее свечение, нарастающее по мере развития сюжета. [...]

Новая картина, несомненно, перекликается с его первой работой «Отрыв», в центре которой — авиакатастрофа, обстоятельства и причины которой остаются до конца не выясненными; а отчаянные попытки Валеры вырваться из города вызывают в памяти сценарий Миндадзе к фильму Алексея Учителя «Космос как предчувствие», описывающему события 1950-х годов. И «Космос...», и «В субботу» являют собой размышления о той грани психологии советского человека, что вряд ли будет доступна пониманию иностранца, а именно — о том, насколько силен был коллективистский дух и как трудно было ослабить узы, объединявшие общество даже в условиях тяжелой, беспросветно унылой, а временами по-настоящему опасной советской жизни.

Миндадзе и румынский оператор Олег Муту нашли очень точный, почти буквальный способ проиллюстрировать неспособность Валеры бросить своих друзей. Практически весь фильм снят ручной камерой, которая чаще всего зависает прямо перед героями, нарушая их личное пространство, при этом явно отдавая предпочтение стилистике неглубокого фокуса, что делает просмотр особенно напряженным и захватывающим. Лишь изредка камера отдаляется, чтобы дать средний план, общие же используются, кажется, исключительно для того, чтобы показать виднеющееся вдали полуразрушенное, зловеще тлеющее здание электростанции (воссозданное с помощью спецэффектов). Идея таким образом показать, что Валера уже буквально ничего и никого не видит, кроме своих товарищей, — хорошая и умная находка, однако слишком прямолинейная и очевидная, чтобы стать эффектным художественным приемом.

ДЖОНАТАН РОМНИ, Screen

Как известно, Жан Ренуар говорил, что его фильм «Правила игры», снятый накануне войны, — об обществе, «танцующем на вулкане». То же можно сказать и о мире, показанном в тревожной картине Александра Миндадзе «В субботу»; только в данном случае извержение уже произошло. [...]

Начальные сцены создают видимость, что перед нами артхаусная версия традиционного формата фильма-катастрофы, однако картина Миндадзе на деле оказывается куда более необычной и стилистически отточенной настолько, что ее абсолютная безжалостность и суровость приобретают всеобъемлющий характер. Однако в попытке создать стилистический аналог, метафору всеобщей паники, сконцентрированной в протагонисте, знающем о нависшей опасности, фильм «В субботу» лишь нагнетает атмосферу вибрирующей скрытой тревоги, сохраняющуюся на всем его протяжении.

Картину наверняка будут тепло принимать на многих фестивалях, хотя ее стилистическая насыщенность и общая мрачность, даже унылость — не говоря уже о малосимпатичном главном герое — обеспечат ей трудную судьбу в прокате, ограничив его сугубо специализированными артхаусными кинотеатрами.

Крайне оригинальная и самобытная, однако чересчур агрессивная манера режиссуры, многих наверняка вскоре утомит своим натиском. Другая проблема в том, что беспечные герои с их легкомысленным непостоянством — то ссорятся, то в следующий момент уже обнимаются — ведут себя скорее как типичные герои арткино, нежели как живые люди, хотя Миндадзе может, конечно, утверждать, что природа человеческой паники, как и украинское общество и его жизнь, отражены в картине более чем правдиво.

Для Миндадзе, известного кинодраматурга, вторая режиссерская картина, несомненно, стала важным авторским достижением. В целом, если рассматривать «В субботу» как попытку воссоздать на экране жизнь людей во время одной из самых крупных катастроф современности, это небезупречная, возможно, перегруженная деталями, вычурная, но местами завораживающая, гипнотизирующая картина, живописующая танец смерти.

«Мишень»

ДЖОНАТАН РОМНИ, Screen

Термин «НЛО» французские критики часто используют применительно к экстравагантно причудливым, неожиданным фильмам, с трудом поддающимся категоризации. В этом смысле российский футуристический эпос «Мишень» — как раз такой «НЛО», причем масштаба «Дня независимости». Это «аномальное» творение режиссера Александра Зельдовича многим наверняка покажется несусветной чушью, однако его вполне оправданно можно назвать визионерским произведением (с откровенно философским подтекстом), отмеченным смело выбранным ракурсом, мрачным и глубоким взглядом, облеченным в форму утонченных образов, с помощью которых режиссер конструирует свое тщательно продуманное представление о ближайшем будущем.

Возможные уместные ассоциации: «Особое мнение», «Солярис», оттенки «Матрицы», Кубрика и даже Феллини. Фильм, по меньшей мере, заслуживает статуса культового; и хотя его сложная, взывающая к интеллекту суть может отпугнуть аудиторию традиционной научно-популярной фантастики, грамотная маркетинговая стратегия может помочь этой картине стать настоящим хитом для образованной и проницательной аудитории, открытой для восприятия сложных переплетений артхауса и жанрового кино.

Довольно тяжеловесная по замыслу, «Мишень» — сложный гибрид, ускользающий от однозначных трактовок. Не столько классический фэнтези, сколько философское наблюдение о состоянии человека, о добре и зле, власти, желании и сексе (последнего в картине много, в разных вариациях).

Это очень русский фильм — в том смысле, что герои, например, восторженно вслух цитируют Лермонтова. Помимо философии, картина наполнена поразительно яркими, целостными образами мира будущего, а также смелым, масштабным действием.

Аномальную, с точки зрения западных стандартов, «Мишень» тем не менее можно причислить к великой традиции русской научно-популярной художественной фантастики — от Замятина до братьев Стругацких, не говоря уже о Тарковском. Несмотря на некоторую прилизанность и внешний лоск, в картине Зельдовича все же можно уловить энигматическую магию «Соляриса», неизбежно приправленную здесь блеском и глянцем эпохи головокружительных визуальных эффектов — сочетание, стилистически выдержанное здесь с безупречным вкусом.

ЛЕСЛИ ФЕЛЬПЕРИН, Variety

Виртуозно сочетающий в себе прекрасное с безобразным российский сайфай «Мишень», без сомнений, можно назвать странным фильмом. Сценарий культового писателя Владимира Сорокина и режиссера Александра Зельдовича в свободной форме переносит сюжет «Анны Карени-

ной» в Россию недалекого будущего, где заброшенные научно-исследовательские комплексы обладают магическими свойствами, а специальные очки позволяют с математической точностью измерить долю добра и зла в каждом человеке. К сожалению, в случае с самой картиной обычного зрения оказывается вполне достаточно, чтобы разглядеть ее достоинства (некоторые идеи, технологическая составляющая и костюмы) и недостатки (режиссура и монтаж). И все же картина может стать культовой, если только ей удастся выйти на зарубежный рынок.

Сценарий, с его многочисленными поворотами и непредсказуемыми ответвлениями, с трудом можно уложить в краткое описание, синопсис фильма, растянутого на 154 минуты. Крупные сюжетные пласты — в том числе вариация на тему «Анны Карениной» и подсюжет о Тае — плохо проработаны, выполнены откровенно слабо и оттого кажутся почти бессмысленными. Другие же элементы действительно захватывают и интригуют, например, история (в духе «451° по Фаренгейту») с огромным шоссе, соединяющим Китай и Европу, или ловкая задумка с очками, которая, однако, встроена в повествование очень неумело.

Вызывающий ультрамодернистский дизайн и полуфутуристичные костюмы героев неизменно привлекают внимание — уже одно это не позволяет сразу отмести картину, назвав ее откровенно бездарной. В причудливых фантастических аспектах сценария чувствуется своеобразие сорокинской прозы, однако режиссура Зельдовича (чей предыдущий фильм «Москва» также был создан в соавторстве с Сорокиным и почти не выходил за границей) крайне сбивчива и угловата. Временами картина оборачивается заурядной русской мелодрамой с дурно обработанным звуком и почти любительской актерской игрой. Лишь изредка возникают яркие вспышки нетривиальных образов, словно чудом прокравшихся на экран.

Оператор Александр Ильховский успел поработать над четырьмя фильмами по сценариям Сорокина, снятыми тремя разными режиссерами («Мишень» и «Москва» Зельдовича, «Копейка» Ивана Дыховичного и «4» Ильи Хржановского). Здесь он перенасыщает цветовую палитру, что придает фильму оттенок какого-то зловещего ядовито-красочного комикса — прием, который с трудом можно назвать эффектным. Но, безусловно, самым слабым звеном стала безжалостно банальная музыка Леонида Десятникова, убивающая даже самые лучшие сцены картины.

Перевод с английского Елены Паисовой

Р Е П Е Р Т У А Р

Лейла Хатами, Асгар Фархади, Сарина Фархади — создатели фильма «Надер и Симин. Развод» (Иран), победителя Берлинского кинофестиваля

НИНА ЦЫРКУН

Посылание в дебри

БЕРЛИН-2011

Каждый год, подводя итоги того или иного кинофестиваля, критики сетуют на падение уровня, отсутствие ярких открытий и патинизацию еще недавно сверкавших новизной блестящих дарований. Сетования эти бессмысленны. Надо иметь дело с тем, что имеется в наличии, тем более что самое наличие фильмов огромно. И, кстати, один из моих коллег заметил, что на этот раз в Берлине собралась не просто большая, но и достаточно богатая коллекция фильмов, надо было лишь иначе акцентировать, по-другому распределить по программам, и тогда эти программы заиграли бы гораздо выигрышней. Вот, например, сказал этот уважаемый критик, в конкурс следовало бы включить документальную ленту немецкого режиссера Кирилла (Сирила) Туши «Ходорковский» (Khodorkovsky). У меня же на этот счет мнение двойственное.

С одной стороны, Берлинале — событие по преимуществу политическое, и в этом плане такой расклад действительно оправдан. Более того, при всей объективистской отстраненности авторской позиции, этот фильм явно перекликается с текстом письма Джафара Панахи, иранского режиссера, который должен был войти в состав жюри 61-го Берлинского кинофестиваля, а вместо этого получил на родине шесть лет тюрьмы и лишен права снимать кино целых двадцать лет: «Меня отлучили от реальности, чтобы я двадцать лет не мог осмысливать ее и писать о ней, но нельзя запретить мне мечтать о том, что двадцать лет неправедного следствия и унижений завершатся свободой и свободомыслием». Однако, с другой стороны, как явление художественное, сугубо традиционалистский «Ходорковский» до конкурса все же не дотягивает — здесь нет и намека на инновационную свежесть. И все равно этот фильм, хоть и не включенный в конкурс, прозвучал чрезвычайно громко. Невероятное совпадение: показу фильма в Берлине сопутствовал скандал в Москве — публикация интервью пресс-секретаря Хамовнического райсуда Натальи Васильевой об обстоятельствах вынесения приговора по делу «ЮКОСа». Однако и без того интерес к фильму был очень высок, причем не только со стороны соотечественников знаменитого сидельца, так что в результате был устроен дополнительный, четвертый показ, на который буквально ломились аккредитованные журналисты.

Вопреки распространенному мнению, будто «заграница» спит и видит, как бы найти компромат на российские власти и предать его огласке, судьба этого замысла складывалась совсем не просто. В результате выяснилось, что марксистский тезис о примате классового над национальным и всем прочим вполне адекватен. Действующие политики и прочие высокопоставленные ли-

ца, не только в России, но и на Западе, предпочли уклониться от неудобных вопросов о деле Ходорковского. Туши, около пяти лет прилагавший массу усилий, чтобы найти деньги на свой проект, проделал гигантскую работу, собрав мнения множества людей из России, Германии, Израиля, Америки, знающих суть дела изнутри, но, если не говорить о профессиональных правозащитниках, это в основном отставные персонажи, типа Йошки Фишера, бывшего вице-канцлера и министра иностранных дел Германии, тоже, кстати, скандально покинувшего свои посты.

«Ходорковский», режиссер Кирилл Туши

Сам режиссер занял очень деликатную позицию, восстановив недостающие звенья истории своего героя с помощью графической анимации и почти воздержавшись от авторских комментариев. Как западному человеку, воспитанному вне российского цивилизационного канона, головокружительная карьера олигарха не может не казаться ему, мягко говоря, сомнительной. Потому иронией проникнуты анимационные вставки: Ходорковский, купающийся в золоте, Ходорковский, захлебывающийся в нефтяном «море»...

Так или иначе, выводов из этой ленты можно сделать много; мне показался особенно значимым тот, что опала постигла именно того олигарха, который не только откровенно стремился к власти, но вложился в образование, видя залог успешного будущего страны не в единогласии нерассуждающей паствы, а в согласии (на основе социального контракта) компетентных и разномыслящих граждан.

Фильм начинается с кадров огромных заснеженных пространств у восточных границ России, где отбывают срок Михаил Ходорковский и Платон Лебедев. Эта огромная ледяная пустыня на краю света, выводя за пределы социально-политического контекста, неожиданным образом рифмуется с пространствами американского фронтира, действие на котором происходит в фильме (внеконкурсном), открывшем фестиваль — вестерне «Железная хватка» (True Grit) братьев Коэн. Более того: ситуационные моменты двух этих фильмов поражают схожестью, как будто сегодняшняя Россия с разрывом почти в полтораста лет переживает историю Североамериканских Соединенных Штатов периода последней трети XIX века.

«Железная хватка», режиссеры Этан Коэн, Джоэл Коэн

В иконографии вестерна характерный ландшафт древней морской террасы, засыпанной красноватым песком, заросшие колючим кустарником долины — это устойчивый символ глубоко укорененного в сознании американцев

аллегорического отождествления себя с богоизбранным народом, посланным на землю обетованную через пустыню. Идущее из пуританской культуры XVII века и связанное с пониманием пуританами своей религиозной миссии как «посыланием в дебри» (дебри — одно из значений мифологемы «пустыня», «необжитые места»), это понятие со временем утратило сакральный оттенок, заземлилось, но не ушло из обыденного сознания и даже обросло новыми смыслами.

Книга Чарлза Портиса «Железная хватка», вышедшая в свет в 1968 году, имеет такое же отношение к жизни на фронтире, как рыцарский роман Сервантеса «Дон Кихот» к европейскому Средневековью. То и другое проникнуто насмешливой пародийной иронией и пронзительной ностальгией, так что усиливать оба этих качества уже нет надобности. Тем самым братья Коэн вроде бы сами вышибли у себя из-под ног ту почву, на которой так уверенно обосновались. Им осталось одно — быть верными первоисточнику, что они успешно и сделали.

Писатель, придумывая своего героя — помощника маршала Когберна, — кажется мне, видел перед глазами главного вестерновского режиссера, одноглазого и довольно корпулентного Джона Форда. А на Джона Уэйна, который в 1968 году сыграл эту роль в фильме Генри Хатауэя, Джефф Бриджес в нынешней экранизации совсем и демонстративно не похож, зато выглядит гораздо реалистичнее; от него будто так и разит перегаром, потом и мочой.

«Сонная болезнь», режиссер Ульрих Кёлер

История разворачивается на границе Арканзаса и Оклахомы в те времена сразу после Гражданской войны, когда там бытовала поговорка: «Нет закона к западу от Сент-Луиса и нет бога к западу от Форт-Смита», то есть именно от того города, куда приехала четырнадцатилетняя Мэтти Росс (Хейли Стейнфелд), чтобы отомстить за смерть невинно убиенного отца. Эта юная особа — явная пародия на женский тип «дочери американской революции»: бескомпромиссной, жесткой до жестокости и со словом божьим на языке. Стих из Притчей Соломоновых, которые произносит Мэтти в книге, Коэны вынесли в эпиграф: «Нечестивый бежит, когда никто не гонится за ним», при этом предоставив нам убедиться в истинности того, что следует дальше по тексту, из самого фильма: «А праведник смел, как лев». Было бы слишком дерзко напрямую назвать Забияку Когберна «праведником» — не случайно в фильме подробно воспроизведена сцена в суде, где подсчитывается, сколько человек тот застрелил за четыре года службы; выходит двадцать три. Между тем источники сообщают, что в те времена на этой земле было убито более двухсот человек его профессии — служить закону было чрезвычайно опасно. Торжество закона от лица Когберна показано в кульминационной сцене, когда он, закусив зубами поводья своего коня и направив оба своих пистолета на четверку бандитов, отважно мчится им навстречу, как на почти верную гибель. Что называется — цена вопроса. Так был завоеван Дикий Запад — не только территориально, но и с точки зрения утверждения власти закона (читай: справедливости), о чем мы знаем из мифологии вестерна, под обаянием которой пребывают Джоэл и Этан Коэны, как и все мы.

В фильме Ульриха Кёлера «Сонная болезнь» (Schlafkrankheit; «Серебряный медведь» за режиссуру) мотив «посылания в дебри» реализован почти бук-

вально. Два главных героя — немец Эббо Фельтен (Пьер Бокма) и француз африканского происхождения Алекс Нзила (Жан-Кристоф Фолли) — врачи, оказывающиеся в сердце Черной Африки. Эббо прибыл сюда давно, и миссию свою — справиться с эпидемией сонной болезни, которую вызывает муха цеце, — выполнил, но какая-то непостижимая сила держит его пленником камерунских джунглей. Жена и дочь Эббо не выдержали его иррационального подвижничества, уехали в Европу, а он остался в одиночестве, зная, что обрекает себя на медленную и неотвратимую гибель. Молодой и довольно амбициозный (а еще и гей — это, видимо, некая осовременивающая героя краска), Алекс прибывает в Камерун по линии ВОЗ для инспекции. Он тоже успевает сделать свое дело, но покинуть эти края не удается и ему: фильм завершается тем, что заторможенного сонной болезнью Алекса, заплутавшего в джунглях, усаживают в пирогу, в которой он совершит свое последнее путешествие. (В эсхатологическом прочтении река — граница между земным и небесным.)

«В субботу», режиссер Александр Миндадзе

Странно вспоминать, но актуальность «Сонной болезни» совпадает с актуальностью романа Малколма Лаури «У подножия вулкана», написанного в 1944-м, а опубликованного в 1947-м и экранизированного Джоном Хьюстоном в 1984-м. Три разные эпохи в истории западной цивилизации знаменуются одним и тем же недугом — неспособностью или же нежеланием взглянуть в лицо истории и решительно противостоять угрозе ею же порожденной беды. У Кёлера западные люди сознательно отказываются от своей жизни, от действия во имя собственного блага ради альтруистических целей в далеких краях, что было бы благородно и оправданно, не будь их жертвы напрасными. Трезвый голос африканского докладчика на каком-то симпозиуме доказательно сообщает о бессмысленности западной помощи народам Африки, которая развращает и обогащает элиту, блокируя развитие местных экономик и тем самым обрекая массы людей на вечное прозябание в нищете. Но это есть глас вопиющего в пустыне — чиновничий аппарат, будучи раз запущенным, продолжает крутиться, пусть и на холостом ходу. И на симпозиуме за этим взрывоопасным докладом не следует ни вопросов, ни обсуждения — все просто молча расходятся, немедленно возвращаясь к собственным рутинным делам. Своего «Медведя» режиссер (он же и автор сценария) получил вполне заслуженно: синтез конкретной реальности, христианской символики и африканских верований; слияние атмосферы времени с реалистич-

«Туринская лошадь», режиссер Бела Тарр

ными картинами африканской действительности и сюрреальный финал складываются в печальный полифоничный образ фатальной разобщенности и недостижимости гармоничного сосуществования.

В сущности, «дебри» — это любое испытание, пройдя через которое, человек в любом времени и любой стране заново обретает себя и свое окружение. Если, конечно, сумеет это испытание выдержать, если достанет сил, если так сложатся обстоятельства. В этом смысле жаль, что в фильме Туши ничего не сказано о письмах и диалогах Ходорковского, свидетельствующих о его духовных размышлениях, возможно, даже об известном перерождении.

Для героев фильма Александра Миндадзе «В субботу» обстоятельства испытаний сложились фатально — они, заложники атомной чумы, чье зловещее облако растеклось над их головами, обречены. Поднятый сжатый кулак, бессильный жест главного героя — Валеры Кабыша (Антон Шагин), обращенный в сторону дымящегося реактора в финале фильма, многозначен. Кабыш вроде бы и продолжает упорствовать на залихватском пофигистском девизе «Даже тысяча рентген не положат русский член», но уже и ощущает его псевдогеройскую гибельность. Прозрение наступает перед лицом смерти; уходит пошлость обыденности, очищаются каналы восприятия, жизнь видится в ее подлинном, не замутненном наносной шелухой свете. Коллеги из России нашли в этом апокалиптическом фильме исследование природы советского мифа, державшегося на героизме, на смерти. Мне кажется, это не только чисто российский сюжет, хоть западные коллеги оценили его довольно узко, применительно к Чернобылю. Тем не менее, ведь это не русский поэт написал:

«Надер и Симин. Развод», режиссер Асгар Фархади

Мы полые люди
Мы набивные люди
Прислонены друг к другу
Головы полны трухи. Увы!

Это американец Томас Стернз Элиот предвидел, как кончится мир — не взрывом, но всхлипом. Невидимой, неслышимой смертью, оставляющей всего лишь тень ночного загара на носу комсомольского вожака.

Предчувствие гибельной катастрофы конденсируется, сгущается до притчи в фильме венгерского режиссера Белы Тарра «Туринская лошадь» (A torinói ló; «Серебряный медведь» — Гран-при жюри), где торжествует такая же тихая, бесшумная смерть. В свои пятьдесят пять лет Бела Тарр объявил, что снял последний фильм. Если так, это и жаль, и в то же время понятно: «Туринская лошадь» — абсолютное совершенство, которое вряд ли возможно превзойти; картина, ставшая вровень с творчеством тех гениев, к которым отсылает эпиграф. Речь идет о случае, произошедшем с Фридрихом Ницше, который можно описать строками из романа Достоевского «Преступление и наказание» про изнуренную клячу, засеченную кучером. Ницше эта сцена довела до безумия. А что случилось с лошадью — об этом рассказывает фильм. «Все мы немножко лошади»: кучер, кормящийся трудами савраски, его дочь — старая дева, замученные трудом, но изо дня в день несущие тяжкое бремя жизни, которая неизбежно приходит к апокалиптическому концу.

Предельная выразительность черно-белого изображения не нуждается в словах; Бела Тарр будто следует заповеди Ницше о том, что наиболее вразумительно в языке не слово, а тон, сила, модуляция — музыка и страсть за сло-

вами, которые в фильме сливаются с шумом стихии, образуя надмирный сплав реального и запредельного, искусственного и живого (умирающего). Оператором фильма стал немецкий режиссер (его мать — венгерка, а бабка — русская), музыкант, сценарист Фред Келемен, для которого кино ближе всего к музыке, которому близка эстетика визуального минимализма, если не сказать, аскезы. В 1998 году его фильм «Мороз» тоже демонстрировался на Берлинале, а в Роттердаме получил приз ФИПРЕССИ. Я вспомнила этот фильм не случайно; «Мороз» можно читать как параболу «бегства в Египет», хотя мотивы бегства, его обстоятельства и особенно финал прямых аллюзий на евангелический сюжет не содержат. Это история о том, как женщина-»осси», разуверившись в миражах счастливой жизни на Западе сразу вскоре после падения Берлинской стены, пытается повернуть время вспять. Но вместо блаженной страны детства они с сыном попадают в ледяную пустыню; некогда обжитые места обезлюдели, превратившись в царство холода. Шаг за шагом мать с сыном одолевают бесконечное пространство, но это движение по замкнутому кругу, бессмысленное кружение в границах определенного им мира бесприютности и безнадежности. И теперь вот герои «Туринской лошади», попытавшись было вырваться из умирающего места, обреченно возвращаются назад, поняв, что от катастрофы не уйти никуда. Частная история с социальным подтекстом сгустилась до притчи, звучащей как актуальнейшее предзнаменование катастрофы, которая, где бы ни случись, затронет всех, до последнего человека.

«Маржинальная торговля», режиссер Джей Си Чендор

Большинство критиков остались недовольны тем, что Тарр получил всего лишь «Серебряного медведя». Наверное, это огорчительно и для съемочной группы «Туринской лошади». Но, насколько я могу судить, главный приз чаще всего и за редким исключением присуждается в соответствии с той или иной (политической, художественной, личностной) конъюнктурой, а вот Гран-при жюри — это по гамбургскому счету. «Туринская лошадь» и «Надер и Симин. Развод» (Jodaeiye Nader az Simin) Асгара Фархади изначально оспаривали первое место в рейтинге мировой кинопрессы, аккредитованной на Берлинале. Интрига заключалась лишь в том, как распределятся главные призы. И жюри во главе с Изабеллой Росселлини назвало лучшим фильмом и присудило «Золотого медведя» иранцу Асгару Фархади. Многие увидели в этом своего рода оммаж его соотечественнику Джафару Панахи, который не смог за-

«Таинственный мир», режиссер Родриго Морено

нять свое место в жюри, но за которым было символически оставлено его белое кресло. Надо все же признать: Фархади заслужил награду и без всяких экстракинематографических соображений. Он уже был признан в Берлине лучшим режиссером в 2009 году за мелодраматический триллер «История Элли». Там тоже, как и на этот раз, фигурировала компания молодых людей, на которых была «разложена» экстремальная психосоциальная ситуация — убийство и поиски виновного, и по ходу дела возникала мозаичная картина современного иранского общества. Но если в том фильме речь шла об одной социальной страте, то теперь иранское общество предстает в общем срезе невольно конфликтующих классов, поколений, светских законов и суда шариата. Фархади как сценарист и режиссер безупречно четко и взвешенно выстроил повествование, превратив муки совести героев в психологический триллер, где роли и функции распределены и исполнены одновременно объективно точно и с симпатией — настолько симметрично, что жюри еще присудило по «Серебряному медведю» и женскому, и мужскому актерскому ансамблю.

«Приз», режиссер Паула Маркович

Блуждание героев иранского фильма в дебрях своих сомнений, заблуждений, лжи во спасение и убийственной правды — такое же испытание в символическом горниле раскаленной пустыни хаоса и неопределенности, какое — каждый на свой лад — переживают и американские финансисты на пороге мирового кризиса в фильме Джей Си Чендора «Маржинальная торговля» (Margin Call), и бесцельно слоняющийся в лабиринтах мегаполиса стреноженный любовным разладом Борис из «панорамного» фильма аргентинца Родриго Морено «Таинственный мир» (Un mundo misterioso); мать и дочь из мексиканской картины дебютантки Паулы Маркович «Приз» (The Prize), сосланные на холодный, продуваемый нещадными ветрами пустынный берег океана необходимостью выжить в политических гонениях периода военной диктатуры. Список можно продолжить, но, кажется, и сказанного достаточно, чтобы определился существенный в формате Берлинале социально-политический тренд: востребованность некоего миссионерства в ситуации неустойчивости обществ и неясностей в проектах их будущего. Характерно, что в двух случаях эту нелегкую функцию отважно принимают на себя неангажированные девочки-подростки, героини «Железной хватки» и «Развода», разведенные в пространстве и во времени. Опять же характерно, что именно им, этим хрупким создани-

«Алманья — добро пожаловать в Германию!», режиссер Ясмин Самдерели

ям, не имеющим социального и вообще житейского опыта, многое удается. В других же случаях миссия проваливается — с равным успехом как в африканских джунглях, где бесследно погибают замыслы с размахом, так и в каменных джунглях Нью-Йорка, где квалифицированное сообщество изгоняет из своих рядов самого гениального и прозорливого, кто, может быть, сумел бы удержать свой финансовый клан на краю гибели.

Лошадь из фильма Тарра — это и конь последнего всадника Апокалипсиса. Его цвет символизирует мертвенную бледность, олицетворяет смерть. Коня называют «бледным», но возможен перевод «пепельный» (пегий, мышастый) — такой масти лошадь в фильме. Кстати, эпитет «хлорос», относящийся к коню четвертого всадника, может переводиться и как «зеленый», то есть цвет ислама; в этом ключе «Туринская лошадь» может прочитываться как метафора гибели иудео-христианской цивилизации и наступления новой эры.

До сих пор перипетии вживания мигрантов с Востока в западноевропейскую среду на Берлинале неизменно представали в остродраматическом, если не сказать, трагическом ключе. Такие фильмы встречались в каждом конкурсном комплекте как закон. И вот впервые на шестьдесят первом фестивале появилась комедия — внеконкурсный фильм Ясмин Самдерели (по сценарию ее сестры Несрин Самдерели) «Алманья — добро пожаловать в Германию!» (Almanya, Willkommen in Deutschland), по словам создательниц, основанный на их собственных детских впечатлениях.

В сущности, эту картину можно рассматривать как соцзаказ, реакцию на упрек Ангелы Меркель, обращенный к иммигрантам, не желающим интегрироваться в ответ на ее признание провала политики мультикультурализма. Здесь же обоюдные трудности процесса предстают в серии комических ситуаций, довольно легко разрешаемых, если подойти к ним конструктивно и без предвзятости. Немецкие «дебри» являются героине фильма молодой турчанке, вслед за мужем готовящейся к переезду, в кошмарных снах, где ее заставляют в ресторане есть шашлык из свинины. А еще ведь там выгуливают собак на поводках и ложатся с ними в одну постель! Но новая жизнь начинается с первых трудовых подвигов: надо отчистить загаженный унитаз, надо купить молоко в лавке, не зная языка. А муж тем временем смиренно трудится, куда пригласят, куда пошлют, и вот уже скопил денег на домик в родных местах. Между тем дети и внуки встречаются со своими проблемами — национальной идентификации, например. И пока они их решают, основатель династии Хусейн решает вернуться на родину, как бы опровергая слова Меркель: «Мы пригласили гастарбайтеров, надеялись, что они поработают и уедут, но мы ошиблись». В фильме-то звучат другие слова федерального канцлера, которые она сказала на встрече с первыми переселенцами: «Мы пригласили работников, к нам приехали люди». История, в общем, идиллическая, явно не типичная, но она вызвала в зале бурю восторгов — в отличие от других, реалистичных, но депрессивных фильмов. Видно, инстинкт самосохранения даже у закаленных и много повидавших критиков противится передозу мрачных диагнозов и прогнозов, и заглядывать в лицо неприятной реальности не хочется даже из производственной необходимости.

ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Развод по-иранski

«После фильма «Надер и Симин. Развод» имя Асгара Фархади вошло в список режиссеров международного класса» — с таким комментарием вышло одно из берлинских изданий после показа картины на фестивале.

Справедливости ради надо сказать, что тридцативосьмилетнего иранского режиссера, уроженца прекрасного Исфахана и выпускника Тегеранского университета, трудно считать «темной лошадкой», на которую неожиданно поставили отборщики конкурсной программы. Пару лет назад, в 2009 году, он уже получил «Серебряного медведя» за фильм «История Элли». Да и вообще, Фархади лет семь крутится на орбите больших киносмотров. А открыла его, как ни странно, Москва. В 2003 году он увез отсюда «Серебряного Георгия» за фильм «Танцуя в пыли» (приз за лучшую мужскую роль получил Фарамаз Гарибян, сыгравший роль старого змеелова). В 2004-м ему вручили Гран-при Варшавского международного фестиваля за фильм «Прекрасный город». Кстати, этот же фильм стал триумфатором российских «Ликов любви» зимой 2005-го. Затем в 2006 году Фархади получил приз молодежного жюри в Локарно и главный приз Чикагского фестиваля за «Фейерверки по средам», после чего им наконец заинтересовался Берлин. «Надер и Симин...» снискали беспрецедентный успех: помимо «Золотого медведя» и пары «Серебряных» актерским ансамблям картина получила приз экуменического жюри и награду от читателей Der Berliner Morgenpost.

Этот триумф многие комментаторы расценили, как своего рода политический жест. Связка двух событий — приглашение Джафара Панахи в жюри 61-го Берлинале

«Надер и Симин. Развод»
Jodaeiye Nader az Simin
Автор сценария, режиссер **Асгар Фархади**
Оператор **Махмуд Калари**
Художник **Кейван Мохадам**
Композитор **Саттар Ораки**
В ролях: **Лейла Хатами, Пейман Моаади, Шахаб Хоссейни, Сарех Байат, Сарина Фархади и другие**
Asghar Farhadi
Иран
2011

и обвал наград иранскому фильму — действительно кажется вполне оправданной. Поддержка опального иранского режиссера была отлично срежиссирована директором фестиваля Дитером Косслико́м. И тем не менее, одно дело — попытка прорвать изоляцию Джафара Панахи и превращение политической драмы, разыгравшейся в Иране, в медийное событие глобального масштаба, личной истории художника в резонансный политический сюжет и другое — то, что иранский фильм после этой событийно-медийной артподготовки автоматически попадал в фокус пристальнейшего внимания тех же СМИ. И в этом смысле и зрители, и жюри к фильму «Надер и Симин. Развод» были особенно пристрастны. А Фархади пришлось соответствовать высоким ожиданиям. Будь фильм скучен, вял и плохо сделан, никакая любовь Берлинале к политическим свободам, в частности в Иране, его бы не спасла.

Фархади повышенный интерес к своему фильму оправдал. Причем отнюдь не тем, что спел политкорректную песню о необходимости демократических свобод в исламском обществе. Правда, на пресс-конференции, когда его спросили об отношении к приговору Джафару Панахи, он ответил, что это печальнейшее событие и что он лично выразил сочувствие своему другу. В этих очень взвешенных словах Фархади остался в границах нормального сочувствия коллеге, попавшему в беду, но особого политического темперамента не проявил. И понять его позицию — как раз учитывая ситуацию в Иране — вполне можно.

Еще меньше оснований считать политически ангажированным его фильм «Надер и Симин...». Единственный мотив, который можно расценить как политический, звучит в самом начале, когда мы видим мужа и жену, подающих заявление на развод. Симин (Лейла Хатами) говорит, что причиной развода является ее желание уехать из страны ради будущего дочери. Вопрос судьи: «Вы считаете, что у нее нет будущего в нашей стране?» — повисает без ответа. Важнее, что этот вопрос не получает ответа и в фильме. Он вообще оказывается за рамкой основного сюжета.

Кстати, рамка, определяющая «вход» и «выход» зрителя из кинореальности, в этой иранской картине задана очень четко. В экспозиции перед нами поочередно возникает крупный план лиц супругов, объясняющих причины развода. Зритель (пространственно) оказывается на месте судьи, к которому обращены их заявления, и таким образом с ходу резко вводится в семейный конфликт. Резкий «ввод» в курс дела соотносится со столь же неожиданным открытым финалом. Но самая большая неожиданность заключается в том, что картина фактически заканчивается ровно так, как и началась. В начале судья откладывает решение на месяц, сказав, что дочь, одиннадцатилетняя Термех (Сарина Фархади) должна решить, с кем из родителей хочет остаться после развода. А в заключительных кадрах мы видим главных героев, стоящих по разные стороны коридора в здании суда в напряженном ожидании решения, которое примет их дочь. Камера медленно удаляется, оставляя их в этой неопределенности, предоставляя зрителю гадать, чем обернется дело.

Кольцевая композиция обычно оставляет ощущение завершенности, целостности, определенной гармонии; в этом плане нельзя сказать, что в данном случае финал закольцовывает фильм. Этот «Развод», напротив, обрывается на высшей точке напряжения, неопределенности, тревоги, ожидания страшной развязки. Все предыдущие треволнения фильма при такой открытой развязке начинают выглядеть прологом к трагедии. Этот довольно неожиданный саспенс создается традиционным театральным приемом — паузой. Мы видим лицо девочки, которая должна выбрать между отцом и матерью. Слышим ее тихий голос, когда она подтверждает, что приняла решение. Но вслух произнести его не может. И чем дольше мы смотрим на ее родителей, ожидающих в коридоре, тем напряженнее становится и наше ожидание. Эта длящаяся пауза — крик о невозможности выбора.

А значит, и о неестественности, невозможности разделения, разрыва целого.

Так обрамление задает магистральную линию фильма, тему, которая, кстати, в центральной части, затененная другими событиями, отодвинется вроде бы далеко на задний план. А открытый финал заставляет зрителя мысленно вернуться к точке отсчета.

Тут-то и высветлится различие между ситуациями в начале и в конце фильма. Первоначально Термех не колеблется в выборе — дочь просто ос-

«Надер и Симин. Развод»

тается с отцом, когда мать переезжает к своим родителям. Где-то в середине фильма она меняет решение — уезжает к матери. Ее колебания вроде бы должны разрешиться в финале, а он, наоборот, оглушает неопределенностью.

Неопределенность, неизвестность, вообще, один из самых существенных моментов в структуре этого фильма: неопределенность, трудность этического выбора, но еще и трудность поиска истины, трудность в понимании другого человека. Этот компонент и превратил семейную драму в триллер.

Надо заметить, что Фархади, лишенный высокомерной надменности большинства артхаусных режиссеров, явно имеет вкус к использованию жанра в интеллектуально-художественных целях. Тем он выделяется и в когорте современников-иранцев. Фархади не пренебрегает эффектным, даже экзотическим материалом. В фильме «Танцуя в пыли» мелодрама уживалась у него с криминальной историей на фоне трудовых будней охотников за змеями. В «Прекрасном городе» романтическая история (сто пудов любви) соседствовала с криминальной драмой восемнадцатилетнего героя, приговоренного к смерти за убийство. В триллере «История Элли» исчезновение героини явно отсылает к Хичкоку («Леди исчезает»), но каркас саспенса наполняется у Фархади социально-психологическим анализом, классику жанра несвойственным.

«Надер и Симин...» — это, в сущности, тоже психологический триллер.

Надер (Пейман Моаади) после ухода жены вынужден нанять сиделку для

старика отца, страдающего болезнью Альцгеймера. Сиделка Разиех (Сарех Байат), которую находят, как водится, случайно, через цепочку знакомых Симин, оказывается молодой женщиной, которая приходит в дом вместе с маленькой дочкой лет пяти. Разиех, женщина, закутанная в черную паранджу, беременна, но вынуждена трудиться, чтобы обеспечить семью при безработном муже. Быстро выясняется, что физические тяготы, непосильные для беременной Разиех, не самая главная для нее проблема; Коран запрещает правоверной мусульманке прикасаться к чужому мужчине, а уж тем более обмывать и переодевать его, к тому же и супругу своему она не смеет признаться в том, что ходит в дом, где живут посторонние мужчины. В сущности, вокруг этого препятствия, как снежный ком, и нарастают сложности, приводящие к трагическому итогу, в котором сходится множество смысловых линий, куда стягиваются многочисленные сюжетные линии. Здесь не только конфликт между женой, ориентированной на свободную западную будущность, и ее мужем, традиционно и жертвенно преданным собственному отцу, между родителями и ребенком, разрывающимся между любовью к одной и другому, но еще и социальный конфликт между двумя мужчинами — достаточно обеспеченным и образованным Надером и безработным мужем сиделки, испытывающим обиду на всех, а особенно на «умников» вроде Надера.

Вся эта сюжетная механика предполагает очень жесткую композиционную структуру, в том числе в раскладе ролей. В триллере по идее должны быть преступник, жертва, следователь, свидетели и прочие необходимые участники истории, роли которых во многом определяются их функцией в развитии сюжета. В триллере Фархади ход действия начинает работать на экзистенциальную проблематику, в центре которой оказываются проблемы истины, этического выбора, личной свободы и долга в сложных условиях мусульманской страны.

Среди персонажей не оказывается ни отпетых злодеев, ни праведников. Достаточно упомянуть, что даже ребенку в какой-то момент приходится хитрить перед судьей, чтобы защитить отца. Симин выступает инициатором развода и поначалу выглядит эгоистичной особой, но именно она пытается найти несудебный способ решения конфликта, именно ей сиделка, скрывающая стыдные, с ее точки зрения, обстоятельства от собственного мужа, открывает правду. Напротив, Надер, который эмоционально привязан к отцу и дочери, требуя, чтобы все было «правильно», заходит в тупик из-за своей жесткости и негибкости, проистекающих из жажды справедливости и желания жить по патриархальным законам. Ирония в том, что как раз по закону «правильный» Надер вполне мог бы загреметь в тюрьму.

Фархади удалось собрать отличный актерский ансамбль и создать живые, объемные образы героев фильма. Очевидно, что «невозможный» выбор, перед которым безмолвствует в финале Термех, — это не только выбор между родителями. Это еще и выбор между традицией и будущим, между законом и милосердием... В этом смысле история одного расставания оборачивается историей о потере (и поиске) идентичности. Вполне универсальная, в сущности, история. Что триумф на Берлинале, собственно, и подтвердил.

АНТОН ДОЛИН

История (не о) лошади

Не было гвоздя —
Подкова
Пропала.
Не было подковы —
Лошадь
Захромала.
Лошадь захромала —
Командир убит.
Конница разбита —
Армия
Бежит.
Враг вступает в город,
Пленных не щадя,
Оттого, что в кузнице
Не было гвоздя.

Английская баллада
в переводе С.Маршака

Из кабака выходит пьяный извозчик с собутыльниками. Под их гогот он нещадно избивает свою лошадь. Тощая кляча умирает от побоев. В толпе зрителей — безучастных, глумящихся, сочувствующих — семилетний мальчик с отцом. Ребенок бросается к лошади, обнимает и целует ее мертвую голову, заливаясь слезами.

На улице кучер беспощадно хлещет кнутом свою лошадь, ставшую посреди дороги. Подбегает усатый господин и отталкивает его. Он наносит хозяину лошади несколько ударов, потом обнимает измученное животное за шею. Глаза незнакомца полны слез.

Место действия первого сюжета — Санкт-Петербург, время — 1865 год (условное время действия романа «Преступление и наказание») или 1849-й, если принять странный сон Родиона Романовича Раскольникова за реальное воспоминание из его детства. Место действия второго происшествия — Турин, время — 3 января 1889 года. Герой — философ Фридрих Вильгельм Ницше. Эта история правдива, поэтому делать допущения и предположения не нужно. Ницше сорок четыре года, и за оставшиеся одиннадцать лет жизни он больше не придет в созна-

«Туринская лошадь»
A torinói ló

Авторы сценария **Ласло Краснахоркаи, Бела Тарр**
Режиссер **Бела Тарр**
Сорежиссер **Агнеш Храницки**
Оператор **Фред Келемен**
Художник **Жиглер Ката**
Композитор **Михай Виг**
В ролях: **Янош Держи, Эрика Бок, Михай Кормош**
TT Filmûhely, vega Film, Zero Fiction Film,
Movie Partners In Motion Film
Венгрия — Франция — Германия — Швейцария — США
2011

ние, будет помещен близкими в лечебницу для умалишенных и не напишет ни одного полноценного труда.

Неизвестно, читал ли Ницше «Преступление и наказание», хотя к моменту туринского случая роман уже был издан по-немецки под названием Raskolnikov и имел немалый успех. Но Бела Тарр и его верный соратник, писатель Ласло Краснахоркаи (из его миниатюры о Ницше и лошади родился сценарий «Туринской лошади»), наверняка знакомы с Достоевским не понаслышке. Они могли оценить пугающую параллель между двумя оплаканными лошадьми, взвесив как сходства, так и различия.

Приступ сострадания, пережитый во сне, не помешал Раскольникову взять топор и совершить задуманное, раскроив голову старухе процентщице и ее невинной сестре Лизавете. Правда, потом он покаялся. Достоевский верил в возможность и необходимость искупления, а потому дал блаженному персонажу — маляру, взявшему на себя вину в чужом преступлении, — то же имя, что и кучеру-садисту из сна: Миколка.

С Ницше вышло иначе. Всю сознательную жизнь он отрицал доктрину сострадания, не сходясь по этой части ни с Христом, ни с Шопенгауэром. Соблазнительно увидеть в слезах философа раскаяние, но куда логичнее трактовать их как признак умопомешательства, приведшего сифилитика Ницше к необратимому разладу между нижайшими и возвышенными состояниями тела и души (из записей лечащего врача в последующие годы: «Играл на фортепиано. Ел дерьмо»). Жалость к ближнему есть безумие, крайний и отчаянный жест. Капитуляция.

Фильм Тарра существует в невидимом поле напряжения между двумя лошадьми. Режиссер и сценарист исключают из сюжета Ницше, упоминая его только в эпиграфе: остальной фильм — развернутый ответ на вопрос «Что стало с той лошадью?». Тем самым, казалось бы, они отдают дань почтения Федору Михайловичу, а заодно последним полутора столетиям сострадательной литературы и кинематографа: ведь лошадь несчастней человека, она бессловесна и безропотна. Западные рецензенты тут же помянули Брессона с его ослом Бальтазаром, но русские могли бы вспомнить больше примеров. Толстого с «Холстомером» (по мнению Тургенева, Лев Николаевич был лошадью в прошлой жизни), Есенина с жеребенком, бегущим вслед за поездом, Маяковского с «Хорошим отношением к лошадям»... Даже с ослами русские писатели подружились раньше, чем французские режиссеры, — князь Мышкин благодарил за пробуждение к новой жизни именно осла.

В жалости человека к четвероногому всегда ощутимо высокомерие гуманизма; плач Ницше — о чем-то ином. Возможно, о сходстве человеческой участи с судьбой животного. Тут нет места сентиментальности — только знак равенства, однозначный, как приговор. Все испытали «общую звериную тоску». «Каждый из нас по-своему лошадь» — формула, с которой трудно поспорить. Но поднимает ли она животное до предполагаемо высокого уровня человечества или, наоборот, низводит «венец творения» до лошадиного состояния? Растерянные критики отметили этот парадокс, констатировав крайнюю несклонность Тарра к открытой эмоциональности. Ницше плакал, зрители «Туринской лошади» — вряд ли.

В частности, поэтому история о встрече философа с кобылой вынесена за рамки фильма. Она рассказана за кадром, на черном фоне, за пару минут. Кино начинается сразу после: седобородый извозчик возвращается из города домой, лошадь тянет повозку. Мы вглядываемся в ее усталую морду, предвкушаем тягостный рассказ о судьбе истерзанного создания. Но когда повозка достигнет пункта назначения — одинокого бедного хутора, лошадь отведут в сарай, где она останется на протяжении почти всего фильма. Оказывается, кобыла-страдалица — не главная героиня, а повод для разговора. Да и не бьет ее никто: наоборот, уговаривают поесть сена или хотя бы попить воды. А она не идет, не ест, не пьет. Она тихо ждет в своем стойле. Проходит некоторое время, пока зритель не осознает, чего именно.

Лошадь ждет конца света. Единственное преимущество животного перед человеком — развитые инстинкты. Первой почувствовав, что происходит, кобыла остановилась посреди улицы. Люди (кроме одного усатого психа) намека не поняли. Они продолжали жить, как раньше. Тогда лошадь отказалась от сена и воды. Люди по-прежнему недоумевали. Но прошло несколько дней, и им пришлось смириться с неизбежным. Мир кончался быстро; хватило и недели. Впрочем, говорят, создавался он в те же сроки.

Структура «Туринской лошади» обескураживающе проста. Фильм поделен на шесть главок-дней, в течение которых камера пристально следит за бытом хозяев кобылы — стареющего крестьянина и его дочери. В первой из них поднимается ужасный ветер, и ночью умолкают древесные жуки, грызшие стену предыдущие пятьдесят восемь лет. Во второй день лошадь становится посреди двора, не двигаясь с места. Извозчику приходится остаться дома, сменив приличное платье на домашнюю одежду. Лысый сосед-мизантроп заходит за бутылкой палинки и объявляет, что границы добра и зла стерлись, а боги умерли («Чушь все это», — мрачно отвечает хозяин дома, и гость, смутившись, ретируется). В третий день лошадь отказывается от еды, а на хутор заезжают цыгане: выпив воды из колодца, они дарят девушке-хозяйке загадочную книгу. На четвертый день колодец пересыхает, а лошадь отказывается от воды. Крестьянин и его дочь собирают скарб, грузят на повозку и пытаются бежать из дома — однако вскоре возвращаются. На пятый день кончается свет: гаснет не только солнце, но и огонь в печи, и лампа. Наступает день последний.

На шесть дней творения — шесть дней разрушения. Тогда, в начале начал, все было созиданием: даже грех сотворяли. Сейчас, в конце концов, исчезло все, включая понятие «греха». За отношениями персонажей поначалу хочется рассмотреть какую-то трагедию. Где мать девушки, фотография которой висит на стене? Почему отец живет вдвоем с дочерью, нет ли тут секрета, нет ли подоплеки? Но их нет. Есть лишь отработанный до мелочи автоматизм. Оделся-разделся, встал-лег, сходил за водой к колодцу, сварил картошку, поел, задал корма лошади, а тут и спать пора ложиться. Не люди — элементарные частицы. Фактурные актеры — открытая Тарром в «Сатанинском танго» еще ребенком Эрика Бок и сопровождающий режиссера с еще более давних времен Янош Держи — неузнаваемы. Выражения их лиц, как звериных морд, невозможно прочитать, черты скрыты спутанной бородой — у мужчины и длинными волосами — у женщины.

Еще до съемок Бела Тарр объявил, что «Туринская лошадь» станет его последним фильмом — и, похоже, не шутил. Не в том дело, что караул устал и на пенсию пора. Последний — значит, исчерпывающий, после которого другие фильмы не потребуются (по меньшей мере, самому автору). Начиная с «Проклятия», все его картины можно было с большей или меньшей степенью точности назвать «последними». Все — об Апокалипсисе, все — об отмирании механизмов смыслопорождения и смыслоизвлечения, в пику традиционному символическому кино, которое Тарр с удовольствием пародировал: снимал так же протяжно и невыносимо живописно, но возвышенности предпочитал откровенный абсурд. Однако постмодернистское осмеяние штампов авторского кино не было сверхзадачей. Подобно музыковеду из «Гармоний Веркмейстера», режиссер чувствовал, что все мелодии, звучащие в этом мире, в чем-то неверны, даже фальшивы, и искал собственную, альтернативную (дис)гармонию. А в «Туринской лошади» нашел.

Увидев в начале фильма скупой пейзаж — холм, на котором растет одинокое дерево с раздвоенным стволом, — по инерции читаешь выразительный образ как символ: такое же нераздельное растение, которое никак не вырвать из почвы, представляет собой род и дом героев. По ходу просмотра стремление к метафорическим трактовкам исчезает. Черно-белая, замедленная по ритму и внушительная по хронометражу (два с половиной часа) «Туринская лошадь» по факту состоит из простейших и однозначных движений, содержа-

ние которых равно форме. Когда девушка берет из мешка картошку и несет к печке, она хочет ее сварить, а потом съесть. Когда старик раздевается, он ложится спать. Когда они запрягают лошадь, то собираются ехать в город. Когда берут ведра и идут к колодцу, намереваются набрать воды, а принеся воду в дом — умыться. Когда палинку наливают в стопку, ее выпивают. Когда наливают вторую стопку — выпивают и ее.

Символическим можно посчитать, пожалуй, только увечье извозчика, у которого функционирует левая рука, а правая висит плетью. Но само по се-

«Туринская лошадь»

бе отмирание «рабочей» руки, как пересыхание колодца, есть отражение уходящего из жизни смысла. То же — и со словами. Связных фрагментов речи всего два: пространная речь соседа и прочитанный по слогам абзац из неведомой книжки. Оба отвергнуты героями как непонятные и пустые. Слова сведены к простейшим командам и знакам, имена устранены за ненадобностью: из титров мы можем узнать, что фамилия сухорукого крестьянина — Ольсдорфер, но в фильме она не будет произнесена ни разу. Незачем.

Текст подменяет угнетающе однообразная музыка постоянного товарища Тарра композитора и артиста Михая Вига. Она призвана не оттенить какие-либо переживания персонажей или подчеркнуть атмосферу, а элементарно заполнить пустоту чередой ритуально-автоматических звуков (лейтмотив построен на трех повторяющихся нисходящих нотах). Стоит мелодии затихнуть, и останется только завывание ветра — агрессивного ничто, готового сдуть хутор и его обитателей с лица земли. Но зрелищного Армагеддона не будет: угасание постепенно, незаметно, как кашель старика, на который он сам перестал обращать внимание. Когда пустота одержит победу, исчезнет даже ветер. Наступят тишина и тьма.

Борьба материального мира, включающего в себя и людей, и животных, и неодушевленные предметы, с всепобеждающим вакуумом делает «Туринскую лошадь» резко актуальным фильмом. Любованию «просто жизнью», которое сегодня вошло в фестивальную моду, Тарр противопоставил еще более простую смерть. Ибо смерть и конец света — одно и то же, и никакого высшего содержания в них нет. Каждый кадр фильма вопиет о скрытом страдании скорого исчезновения, но не просит о пощаде. Если в этом есть хоть что-то ницшеанское, то никак не чья-либо воля к власти, а стоицизм, идеально воплощенный неподвижной фигурой лошади.

Едва ли не самое интересное в кинематографическом языке Тарра — эксперименты со временем. В «Туринской лошади» они достигают последнего предела, апогея радикализма. Сама кобыла — не только живое существо, в чем-то подобное человеку, но и средство передвижения. Перемещениями в пространстве меряется время. Лошадь отказывается идти, и время кончается. Его заменяет иллюзия времени, превращенного отныне в закольцованную бесконечную конструкцию, в уробороса. Любимый лейтмотив Тарра был воплощен сперва во вращении барабана стиральной машины в «Крупноблочных людях», затем в канатной дороге из первых кадров «Проклятия» — и может быть суммирован цитатой из «Макбета»: «Жизнь... — повесть, рассказанная дураком, где много и шума, и страстей, но смысла нет». Недаром свою экранизацию этой трагедии, сделанную для венгерского ТВ в 1982-м, Тарр уместил в два долгих плана, в знак непрерывности и бессмысленности любой судьбы, даже самой героической. Пляшущий под проливным дождем пьянчуга из «Проклятия», на которого завороженно смотрят его товарищи-рабочие, — тот же шекспировский дурак, за которым следом пускаются в пляс и остальные. Вальс из «Осеннего альманаха», хоровод из «Проклятия», «Сатанинское танго» как таковое — нескончаемый бал, где ритмичность отработанных па заставляет танцующих забыть о нелепости всего происходящего, но подчеркивает ее в глазах автора и зрителя.

Именно поэтому так важна остановка лошади и так страшны инерционные перемещения старика и его дочери. Жизнь неизбежно становится сизифовым трудом, причинно-следственные связи отменяются. Смерть, таким образом, — это не наказание и не результат, а единственный способ соскочить с бесконечной карусели. Но и ее не выбирают, а покорно принимают в дар от высших сил. Да, эти силы все-таки существуют (иначе кто устроил ураганный ветер, кто иссушил колодец, кто украл солнце — не цыгане же, в самом деле?). Просто их цели — не в том, чтобы управлять людьми, а в чем-то ином, непознаваемом. Вероятнее всего, человечество Бога вовсе не интересует — он слишком занят вопросами времени и пространства.

Кстати, о пространстве. Для съемок перфекционист Тарр выстроил в понравившейся ему долине настоящий каменный дом и деревянный сарай, вырыл колодец. Тщательность в деталях так бросается в глаза, что неожиданно вспоминаешь: герои картины — крестьяне, это их тяжелый и неблагодарный труд воспет тут! Очередная иллюзия: фильм — настолько же о фермерах, насколько о лошадях, и перед нами — не крестьяне, а люди как таковые. Их род занятий важен только потому, что позволяет Тарру — едва ли не впервые в его кинокарьере — избавиться от искусственности и натужности. Они привязаны к земле и дому, они лишены острой потребности в коммуникации, они не думают об окружающем мире, поскольку натуральное хозяйство консервативно по определению. Естественно вытекающий из этого стилистический архаизм иногда воскрешает в памяти немое кино (и уж точно фотографию начала XX века, вроде портретов Августа Зандера), но речь тут идет не столько об эстетической преемственности, сколько о постоянстве человеческой истории. Отработанность и предсказуемость каждого ее поворота наглядно отражены в распорядке дня старика и его дочери. Утром восход, вечером закат. В начале рождение, в конце смерть.

Вспоминал крестьян в своей «Белой ленте» — такой же неспешной, эпической, немногословной, черно-белой, вдохновленной зандеровскими снимками — и Михаэль Ханеке: для него был важен социальный срез, позволявший увидеть все общество сразу. Тарра общество не волнует — его заботит человечество. В «Белой ленте» текст от автора был поручен умнику учителю, искавшему за кадром источник зла. Авторский голос «Туринской лошади» больше похож на дикторский. Он не верит в добро или зло, он не задает ненужных вопросов, его доля — бесстрастное всезнание: он включается на считанные секунды, чтобы рассказать, что делают старик и девушка после наступления темноты, а потом передоверяет функции повествователя вездесущей камере.

«Туринская лошадь» состоит всего из тридцати виртуозных длинных планов, но это отнюдь не пижонская демонстрация владения ремеслом. Тарр выкладывает карты: все, что существует в этом мире, представлено перед вашими глазами, ничто не спрятано за монтажными склейками. Камера движется свободно, как никогда, — исследует каждый уголок убогого жилища, переходит от общего плана к крупному и обратно, выходит во двор и заглядывает в колодец. Лишь в одной сцене оператор Фред Келемен не может догнать героев — они сбежали из дома и перешли границу видимого пейзажа, скрывшись за склоном холма... примерно на минуту. Потом — возвращение, как в обратной перемотке, к проверенному порядку событий (недаром в этой сцене лошадь запрягается позади телеги). Все, как прежде, никаких секретов. Мир таков, жизнь такова, другой не будет, и эта скоро кончится.

Увлечение детективом режиссер пережил в своей предыдущей картине «Человек из Лондона», основанной на романе Жоржа Сименона. Та работа была торжеством формализма, доведенного до неслыханных технических высот. В «Туринской лошади» Тарр будто потешается над собой вчерашним: оказывается, чистить вареную картофелину или тянуть ведро из колодца можно с такой же экспрессией, как любить, убивать или умирать. Однако энергия пустого действия иссякает на глазах, съедает саму себя, угасает, как лучина. Так жизнь переходит в смерть, в контексте как частном, так и универсальном. Из всех специалистов по эсхатологии, исследовавших в кинематографе вопросы Апокалипсиса в последнее десятилетие, Тарр оказался самым последовательным. Он не задается вопросом, как выжить во время конца света (подобно Роланду Эммериху), и не спрашивает о том, как жить после конца света (подобно тому же Ханеке). Конец — значит, конец. Тушите свет. Хотя он и без вас погаснет.

Девушка читает вслух книгу, оставленную цыганами (специально сочиненный в духе апокрифического Евангелия текст), все о том же: человечество грешило, и жрец запер двери храма... Что остается в такой ситуации? Только ждать — не зная, чего ждешь. Как мы проводим часы, уставившись в телевизор, герои «Туринской лошади» пялятся в окно, за которым нет ничего, кроме пляшущих на ветру листьев. Там — реальность, неподвластная и недружелюбная. Реальность отделена стеклом и решеткой оконной рамы, но в тюрьме они наблюдатели, а не вольный хаос, в котором по воздуху дико носятся листья, будто хлопья пепла из проснувшегося вулкана. Зрелище гипнотизирует.

Скорбное бесчувствие заражает людей, как и лошадей. Впрочем, лошади хватает мужества остановиться, когда человек малодушно продолжает жить и ждать. Вот и вся разница. Самый эффектный момент фильма — возникающий за минуту до финала титр «День шестой». Вроде мир истончился и исчез, в нем не осталось ничего, так что же будет на экране? А все то же. Двое за грубым тесаным столом, в миске две картофелины. Сырые — огня-то больше нет. «Ешь. Надо есть».

Бела Тарр не думает о суициде, но ему хватает воли на то, чтобы остановиться. После «Туринской лошади», в пятьдесят пять лет венгерский режиссер покидает кинематограф. В своей последовательности он, право, ближе к лошадям, чем к людям. Наверное, поэтому он продолжил дело, начатое Раскольниковым и Ницше: отбирая исполнительницу главной роли на лошадином рынке, Тарр спас от побоев и тяжкой работы кобылу по прозвищу Ричи. Сейчас она живет привольно и счастливо, как полагается кинозвезде.

Так неожиданно из тумана вырисовываются компоненты смысла, об отсутствии которого так отчаянно кричит каждый кадр «Туринской лошади»: спасти живое существо, построить дом... Что там третье по списку? Возможно, снять фильм? Бела Тарр думает иначе. Лошадь спасена, дом построен, с кинематографом покончено.

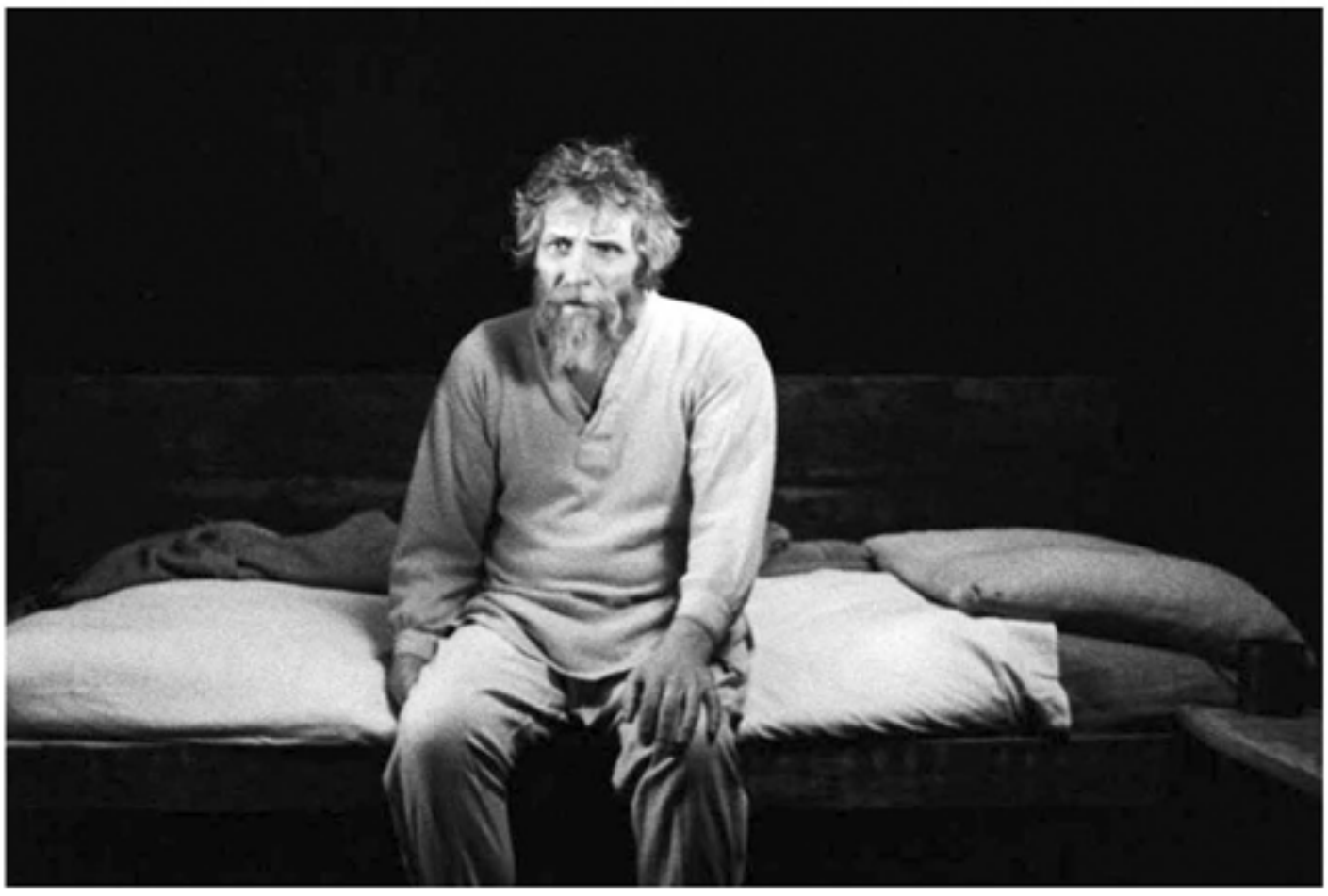
Все к лучшему.

ВИКА СМИРНОВА

За апокалипсисом

Шопенгауэр, хоть и пессимист, *собственно* — играл на флейте… Ежедневно, после обеда; прочтите об этом у его биографа. И вот еще между прочим вопрос: пессимист, отрицатель Бога и мира, который утверждает мораль и играет на флейте, подтверждает […] мораль: как? разве это собственно — пессимист?

Ф. Ницше. По ту сторону добра и зла



«Туринская лошадь»

Есть невероятный соблазн в том, чтоб причислить «Туринскую лошадь» к фильмам прекрасным, но старомодным. Именно эти эпитеты мелькают у критиков, говорящих о квинтэссенции стиля («библейская фреска», «величественная метафора») и останавливающихся как вкопанные перед моралью. Последняя таинственным образом исчезает в описании «притчи об апокалипсисе».

Одним словом, большинство легко удовлетворяется тавтологией («Конец всего — это просто конец всего»), как если бы апокалипсис был темой и одновременно идеей любого произведения.

Справедливости ради заметим, что режиссерские интервью ничуть не противоречат расхожей интерпретации фильма. «Туринская лошадь» объявлена «лентой-прощанием», после которой «ничего невозможно». Бела Тарр заканчивает карьеру и символически уходит на пенсию[1].

Пожалуй, единственное, что останавливает эту замечательную игру в очевидность — сама идея «последнего фильма». Ведь мысль о закате истории —

[1] Из интервью Белы Тарра А.Долину: «А сегодня у меня осталась единственная мысль: тяжко жить, и я не знаю, что предпринять и что меня ждет. Уверен я лишь в одном — конец близок. Именно поэтому еще до начала съемок я знал, что «Туринская лошадь» будет моим последним фильмом. Я доделал мою работу. Она завершена, упакована и запечатана. Хватит. Пора чем-нибудь другим заняться». Бела Тарр: «Я никого не осуждаю — я и сам в числе виноватых». http://www.openspace.ru/cinema/events/details/20632/

есть мысль историческая par excellence и в этом качестве не избегающая вопроса «А что потом?».

Тарр, впрочем, отвечает с чудесной наивностью — все когда-нибудь приходит к концу. Однако Тарр-художник (отличающийся от Тарра — человека и комментатора) говорит нечто совершенно иное.

Оставляя позади анекдот (впечатляющую сцену в Турине, где Ницше заплакал от вида истерзанной лошади), фильм повествует о лошади и вознице, о мире, охваченном энтропией. В постепенном угасании жизни здесь останавливаются огонь и вода, живая и неживая природа. Все, кроме самого человека, гонимого ветром и спасительным незнанием собственной участи.

Можно сказать, что у Тарра существует смирение вещей внутри отмеренного круга возможностей. Огонь знает, что перестанет гореть, колодец — что высохнет. Лошадь чувствует наступление смерти. Каждая вещь не больше себя самой и смирится перед наступающим возникновением и гибелью. И лишь человек, влекомый иллюзией, не ведает, что существует конец всего.

Возница встает и идет за плугом, дочь носит воду и переодевает его перед полуденным сном. Он пашет землю, она ставит на стол две темные, как уголь, картофелины. А после каждый торопится к пустому окну. Садится, словно в театральную ложу, и замирает в ожидании зрелища.

Так молчание Бога позволяет человеку надеяться[2]: с крестьянским упорством пересекать очередную опустошенную землю и возвращаться в другую, смирившуюся с собственной скудостью. Исполнять однажды заведенный порядок, не переставая вглядываться туда, где нет ничего, кроме ветра.

Бела Тарр выстраивает кадр как театральную мизансцену: полупустое пространство, венчающееся перекрестьем окна, реквизит суперусловного действа и персонажи с внешностью библейских пророков, вылепленных угловой светотенью.

Театральность, в которой многие видят возвращение в 80-е, здесь живет в контрапункте с монотонностью времени. Геометрия каждого кадра спорит с невыносимой «прибавкой» реальности, с тем, что никакой образ не может усвоить. Тарр словно сражается с жизнью, однообразно втекающей в объектив, строит плотину из символов, пытаясь сдержать энтропию времени. Впрочем, сам Тарр едва ли узнал бы себя в этом высказывании.

Читая его интервью, понимаешь, с каким упорством режиссерская воля расходится с человеческой. Для последней нет ничего, кроме вещи в ее сугубой материальности; ничего, кроме лошади, огня и колодца.

Это почти физическое переживание пространства[3] роднит Тарра с Андре Базеном, для которого кино — презентация, зрелище, получившее шанс говорить без посредников.

Однажды сняв «Сатанинское танго», Тарр делает шаг на обочину. Но не к «синема-верите», — как думают многие — и не к жизни как спонтанной естественности, а к реализму как собиранию критической массы времени и пространства. У него поражает не пресловутое «чувство спонтанности», но момент чрезмерности, то, что невозможно увидеть.

Не случайно Тарром так вдохновлялся Ван Сент, начиная с «Моего личного штата Айдахо» ставящий бесконечный оммаж его фильмам. В «Джерри»

---

[2] Никогда (до Ницше) фраза «Бог умер» не звучала как обещание вечности.

[3] «Я не переношу искусственные декорации, поэтому мы построили настоящий дом, используя старинные обтесанные камни и старые куски дерева, позвали стариков строителей... Разумеется, мы старались быть перфекционистами и пытались воспроизводить архитектуру тех времен во всех подробностях. Потом вырыли колодец. Настоящий. Потом построили амбар. И отправились на поиски подлинного реквизита. Когда мы его собрали, перед моими глазами уже стоял будущий фильм». Из интервью Белы Тарра. (Там же.) Можно сказать, что реальность странным и одновременно естественным образом откликается на зов Белы Тарра. Симптоматично, что лошадь, игравшая лошадь, в конце съемок забеременела.

герои теряются, потому что не в силах справиться с иррациональным однообразием повседневности. В «Слоне» меланхолия сочится из тел и предметов, медлительно угасающих, словно слепнущих от собственной красоты[4].

Есть два «сюжета», важных в отношении Тарра. Во-первых, его стремление к минимальному монтажу — одержимость утекающим временем, жизнью, чья красота почти тошнотворна. И, во-вторых, любовь к театральности, минимализму как обязательной раме, которая дает слово невыразимому.

Собственно, у Тарра не так много возможностей высказать то, что так трудно поддается высказыванию, — либо вступить с образом в конфронтацию, либо символически его опосредовать. Режиссер выбирает второе. Он снимает метафорические истории, в которых завораживает непрерывность материи, ее упрямое, почти документальное присутствие в кадре[5]. В этом смысле традиционное ницшеанство всегда было «понятийным небом» его картин.

У Тарра есть бесконечное дление без шанса на эволюцию. В его фильмах постоянны рефрены — изматывающий секс героев в «Проклятии», монотонность супружеских отношений в «Крупноблочных людях». Любое движение — скольжение по кругу, попытки побега, не изменяющие реальность. Вещи тоже участвуют в этой игре в тавтологию, поражая упрямой настойчивостью присутствия. Впрочем, стиль Тарра ни в коем случае не уравнивает людей и предметы. Здесь нет ничего от магического реализма, ничего от желания одушевить природу.

Плач Ницше над истязаемой возницею лошадью — плач вырванного из природного мира мифом или метафорой. Лошадь не плачет над лошадью, огонь над огнем и лишь человек способен вообразить себе силу страдания, смирившись с той самой разницей, что отделяет его от всего остального[6].

Не случайно картины Тарра словно бы медлят, возвращаясь из внезапного обморока изображения. Герои же — те выдерживают. Возница смеется над тем, кто приходит сказать о конце времен. Его, как и прочих (супругов из «Крупноблочных людей», героев «Проклятия»), спасают иллюзия ожидания, упорство, с которым выполняется заведенный порядок.

Как беккетовские Владимир и Эстрагон, люди Тарра пойманы в плен языка, у которого всегда есть свои «потом», свои небеса, уносящие персонажей туда, где спасается от кораблекрушения История.

Незнание участи есть то, что делает человеком.

В его экстатическом отрицании финала человек остается посередине между незнанием и верой в предопределенность, между философской догматикой и религиозной наивностью. Он избегает того, чтобы примкнуть к одной из строгих существующих истин, живет, словно на сцене, где вечное возвращение иступляется надеждой на зрелище.

Можно сказать и так. У Тарра, как и у Ницше, отблеск маскарадности мира помогает выдержать повторяемость вещей и событий. Благодаря искусной силе обмана и вере в метафору история возобновляется. И если даже погаснет огонь, исчезнет вода, лошадь встанет, как вкопанная, возница произнесет финальное «Ешь!», вгрызаясь зубами в сырой, черный, как уголь, картофель. Потому что каким-то образом знает: среди мертвых всегда оказываются не совсем мертвые.

---

[4] В этом смысле убийство есть необходимая хоть и внешне немотивированная «разрядка» реальности.

[5] В современном кинематографе это сила присутствия, обязанная меморативной способности камеры, становится темой Михаэля Ханеке. Так, в «Скрытом» человек защищается, бесконечно «вычитая» себя или, наоборот, «вчитывая» в ограничивающие структуры, контексты. И вдруг, подобно герою Отёя, оказывается перед лицом этой «бездны возможностей». Именно повторение — безличная, ни на что не указывающая камера — и есть эта травмирующая «прибавка» в виде того же самого. Пленка, возвращающая и одновременно дублирующая будни Лорранов.

[6] Для Тарра жить означает быть ограниченным, отличным от прочего, оценивать, обольщаться, менять убеждения. То есть быть иными, чем природа.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Опыт анонимности

Второй фильм обещающего аргентинца Родриго Морено «Таинственный мир» получил (наряду с картиной Александра Миндадзе) самые низкие оценки в рейтинге прессы на Берлинале. Результат: никакого резонанса и, конечно, наград. А дебют Морено на Берлинале-2006 был завидным. Сначала приз за сценарий «Охранника» на фестивале «Санденс», потом — Альфреда Бауэра, то есть «за инновацию», хотя не было в том неоклассическом фильме ни специального эпатажа, ни подчеркнутой революционности формальных приемов. Зато была сильная, при этом незаметная — свидетельство зрелости — режиссура молодого человека и гениальный актер среднего возраста Хулио Чавес. Через год в Берлине тот же актер получил главный приз за роль в тонком, настроенческом фильме Ариэля Роттера «Другой», где сыграл юриста из Буэнос-Айреса, внезапно прервавшего (неизвестно на какое время) рутинные ритуалы респектабельной и расчисленной столичной жизни.

«Таинственный мир»
Un mundo misterioso
Автор сценария, режиссер **Родриго Морено**
Оператор **Густаво Биацци**
Художник **Гонсало Дельгадо**
В ролях: **Эстебан Биглиарди, Сесилия Райнеро, Герман де Сильва, Леандро Уриа**
Rizoma Films, Rohfilm
Аргентина — Германия
2011

В «Таинственном мире», который, как подметили коллеги, «смотреть приятно, а писать не о чем», три героя: время, Буэнос-Айрес и мужчина за тридцать, абсолютно нейтрально, однако не однотонно сыгранный известным театральным актером Эстебаном Биглиарди.

Сюжет прост до непристойности, но рассказан с такой пластической и при этом животрепещущей свободой, что режиссура интригует сама по себе. Но и она, как и в первом фильме Морено (с разработанным без заминок, околичностей сюжетом), лишена формальных изысков, специальных приемов, завораживая без натуги, в естественном скольжении камеры за героем, которому подружка предло-

жила расстаться на время. На два дня, две недели, два месяца? И он поплыл по течению. Точнее, отправился поневоле в безвольное путешествие по знакомому/незнакомому городу, навстречу старым знакомцам и уличным незнакомцам.

Проживание, а не переживание времени, неопределенности — неизвестно, сколько будет длиться разлука, — становится условием импровизационного (или постпостимпрессионистического) стиля, структурирующего неприметную повседневность и города, и его анонимных обитателей, к которым герой с диковинным именем Борис и какой-то украинской фамилией испытывает притяжение. Связь на расстоянии. Последнее обстоятельство очень важно.

Морено устремляет взгляд героя на лица аргентинок в автобусе, увязываясь за какой-то из них, но не знакомя с ней. Заставляет покупать старенькую машину, которая своевольно названа «Тока». Но эта «румынская» колымага на самом деле «Рено-6» и постоянно барахлит, как, собственно, и герой, выпавший из привычной колеи. Режиссер заводит своего протагониста в книжный магазин, где тот встречает дружков и вступает в диалог (бестселлер какого-то автора он читает, чтобы «убить время», зато его второй роман кажется Борису «более свободным»). Увлекает на вечеринку, снятую в духе раннего Кассаветеса, в бары, где рыжеватый очкарик, о котором ничего зрителям неизвестно, приклеится ненадолго к девице. Отправляет на пароме в Уругвай встречать Новый год (летнее время фильма сменяется теплым декабрем), но не дает, в конце концов, такой возможности. Возвращает в Буэнос-Айрес, в дешевый отель, где портье с приятелями смотрят по телевизору новогодний концерт классической музыки и слушают Брамса, а потом в автомастерскую, где Борис проведет новогодние часы за нехитрым ужином со слесарем. Наутро Морено возвратит своего бедолагу к его подружке, и они будут слушать старенькую французскую песенку, доносящуюся с винила.

На первый взгляд режиссер пронизывает этот обыденный «Таинственный мир» обветшавшего Буэнос-Айреса ностальгией. Но даже если это и так, она ничего общего не имеет с сентиментальностью. Бесстрастная гибкая камера увлекает зрителей в глубь картины иным способом.

Безупречная режиссура, врожденное чувство киногении — родовые свойства Морено. Они-то кажутся анахронизмом, устаревшим, как авто протагониста. Тем более что и он смутил берлинскую публику своей невнятностью, стертостью и показался вписанным в ряд «лишних» людей, лишнего аргентинца, фланирующего по городу, не знающего, чем ему заняться и зачем. Однако никакую «лишность» Бориса, раздражающую цельных натур, режиссер не эксплуатирует. Кажется, что его герой становится на какое-то время чужим среди своих. На самом деле он испытывает эту чуждость по отношению к себе.

Морено делает чувствительной мысль о том, что зрителям, как и его герою, неведома самая обыденная жизнь и насколько важен анонимный взгляд, воссоединяющий незнакомых людей силой воображения, дающий реальный, но постоянно упускаемый — для занятых людей — всегда лишний опыт. Вместо событий, поступков, экстраординарных приемов Морено предпочел проявить на экране содержательность невидимой, если твой взгляд заслонен устойчивым распорядком, жизни. Ее тайну. И — не банальность, при том, что она на 99 процентов банальна, а герой столь же «ничтожен», как и все, в общем, обыкновенные люди. Но не всем из них доводится провести себя сквозь такое освобожденное от забот время. Для чего-то оно, пусть сразу это не всегда бывает понятно, все-таки нужно. (Никакой витальности «певчего дрозда» режиссер не вменяет своему герою, зато внимает его органической незатейливости, иногда усталости, смешанной то с вниманием к деталям, мимолетностям повседневности, то с отчуждением от нее и от них.)

Кинонаблюдение Морено за меланхоличным и вместе с тем реактивным героем одушевляется одновременно чувством утраты и обретения. Утекающее сквозь пальцы время, равнодушный поток жизни, старые песенки, книжный мир (в букинистическом магазине есть книги из библиотеки героя, о чем свидетельствует его подпись на некоторых форзацах) погружает в пластичные переходы от одной незначимой ситуации к другой, соприкосновение с которыми составляет и загадочный, и совершенно непримечательный мир. Такое понимание вещей слишком глубинно, чтобы им пренебречь или — при такой лабильной режиссуре — ему не отдаться. А еще в этом фильме ощущается, задевая нерв восприятия, переход в какое-то другое время. Иначе говоря, ощущается конец (наконец-то) «прекрасной эпохи» с ее революциями (главным образом сексуальной), надеждами и даже «новой волной».

Повседневность в этом фильме свидетельствует об идее исчерпанности определенного времени, его смыслов, но не самого протекания жизни, в которое погружается опустошенный, не имеющий обязательств человек *фона*, нам мало знакомый, как и сама по себе повседневность.

Для того чтобы ее увидеть, почувствовать, режиссер предоставляет невозможную (непонятно, на что он живет, где работает) свободу герою; она мотивирует «анархическую» структуру фильма и формирует новый опыт как будто знакомой обыденности. Неопределенность этого протагониста, неподвластная социальному детерминизму, становится для него шансом для экзистенциальной встречи с собой. А расставание с подружкой и финальное возвращение к ней — всего лишь фабульная «скрепка», удерживающая текучий, как время, сюжет.

Морено не интересуют ни победители, ни лузеры. Его влекут те, в ком дремлют соревновательные притязания, оттого их жизнь может показаться скучной. Но ведь не более скучной, чем повседневность с распыленными по ней или скрытыми в ней «потоками любви». Впрочем, уместно было бы — à part — написать про таинство скуки, которая привлекает героя, что почти необъяснимо, но что тревожит и воображение зрителя, оставляя этот фильм в его перегруженной памяти.

При всем том очарование этому «Таинственному миру» придает фантазматический характер и персонажа по имени Борис, и его машины с выдуманным названием «Тока». Он живет бестолково, она работает неэффективно. Он беспомощен, она бесполезна. Но эти «остатки» прежних антигероев, старых машин, забытых баров, устаревшей музыки, космополитичного духа Буэнос-Айреса с его французской архитектурой производят в момент смотрения фильма ранящий опыт зрителей, тоскующих не по déjà vu (финальная песенка звучит по-французски и называется «Déjà»), а по свободе в непоследовательных поисках себя, для которой необходимо убитое время. Два дня? Две недели? Два месяца?

ОЛЬГА ШАКИНА

Визит Минотавра

Известный бельгийский сценарист Микаэль Р. Роскам дебютировал как режиссер. Аннотация его фильма «Бычара» в каталоге Берлинского фестиваля обещала жестокий триллер о мафии, спекулирующей гормонами для крупного рогатого скота, — надо ли говорить, что над ней не посмеялся только ленивый. Между тем афиша картины с крепким бритым затылком главного героя удостоилась чести украшать обложку каталога секции «Панорама» вовсе не зря — фильм оказался одним из самых значительных высказываний о проблемах самоидентификации современного европейского человека в условно жанровом кино последних лет. Что до экзотической узости темы, камерная Бельгия — крупнейший поставщик мяса в Европе, и гормоны в данном случае — полноправный аналог, скажем, российской нефти; можно себе представить, какого масштаба отечественный эпик можно было бы снять о манипуляциях с горючими ископаемыми. Во Фландрии, кроме шуток, убивают из-за геномодифицированных продуктов — ведь и поводом для написания сценария «Бычары» стало реальное убийство ветеринара, который лез, куда не надо: именно тогда в местных газетах активно замелькало словосочетание «гормональная мафия».

В «Бычаре» триггером, запускающим действие, становится пропавший по тем же причинам полицейский, и первые полчаса фильм притворяется криминальной драмой о серьезных мужчинах, решающих свои проблемы за хорошим стейком с кровью. Все меняется, когда в этой компании появляется владелец одной из местных ферм — огромный детина по имени Джеки, которого на участие в противозаконной афе-

«Бычара»
Rundskop
Автор сценария, режиссер **Микаэль Р. Роскам**
Оператор **Николас Каракатсанис**
Композитор **Раф Кейнен**
В ролях: **Маттиас Шёнаертс, Джеки Ван Марсениль, Иероен Персеваль и другие**
Savage Film, Eyeworks Film & TV Drama, Waterland Film & TV
Бельгия — Голландия
2011

ре с гормонами подбил знакомый ветеринар. В середине общей трапезы плечистому фермеру становится плохо, он бежит в уборную, достает из кармана пузырек, глотает горсть таблеток — и оказывается горой такого же фальшивого мяса, как то, что выращивает в стойлах. Так начинается повесть о ненастоящем человеке, движимом гормонально спровоцированной яростью.

В пасторальном детстве Джеки содержится жуткая тайна — лет в десять его жестоко избила деревенская шпана. Чтобы вырасти хотя бы подобием мужчины — существом без способности к воспроизводству, но с басом, щетиной и мускулами, — он с детства пьет гормоны. Ни физическую, ни психологическую травмы не изжить — ни обращением в прошлое, где была детская любовь, что нынче торгует в сельпо дешевыми парфюмами, ни попыткой мести: изуродовавший Джеки садист давно лежит в местной клинике в состоянии овоща, самим героем, очевидно, туда и отправленный. Но сломанную жизнь это не исправит. Все, что остается Бычаре, — копить свою фармацевтически поддерживаемую злость для какого-то решающего финального выплеска.

Эволюция пессимистического, но красивого сюжета «крузада мертвеца» налицо — по самурайскому принципу, будто умерли, последовательно жили характеры из классических нуаров, героических кинопоэм Жан-Пьера Мельвиля, триллеров, очевидно, наследующего ему в современном французском кино Николя Букриефа. Правда, если в более поэтичные времена в безвыходную экзистенциальную ситуацию героев ставил собственный нравственный выбор, то теперь выбора им не оставляют вовсе: персонаж Алена Делона в «Самурае» не был, скажем, смертельно болен; герой «Инкассатора» у Букриефа уже чисто физически не жилец, и это придает истории жесткий фаталистический оттенок. В «Бычаре» мы имеем дело с третьей, крайне характерной для современной ситуации степенью трансформации сюжета: это героическая эпопея в постполярном мире, лишенном доброго и злого начал, четкого минуса и плюса, «М» и «Ж» — мире, где не осталось не только пространства для подвига, но и реальной мужественности — есть только ее фармацевтический аналог. Метафора с быком — древним символом мужской силы, которому в потребительском настоящем колют препараты роста, для того чтобы превратить в более вкусную еду, начинает работать на редкость мощно.

Фальшивым, как вырезка с ГМО, оказывается весь мир вокруг Джеки — показателен пример с другом детства, предавшим его в той самой драке с хулиганами (ненастоящий друг), а нынче состоящим в гормональной мафии и одновременно сливающим информацию полицейским (ненастоящий пацан). С женщиной-детективом они встречаются в гостинице под видом влюбленной пары (фальшивый акт воспроизводства), на самом же деле стукач является геем (фальшивый мужчина).

Не зря в середине фильма Бычара боксирует с тенью — трагически бессмысленный бой. В универсуме нуаров миру было отказано в добром начале — доверять нельзя никому. Теперь не осталось и злого — драться не с кем и качать мускулы незачем, кроме как для самоутверждения; но самоутвердиться в равнодушном мире можно только в собственных глазах, и рельефной мускулатуры для этого будет недостаточно; совпасть с собственным представлением о себе, со своей маскулинностью герой может, лишь погибнув. В идеале — героически, хотя история, кажется, не оставляет ему и такой возможности. И тогда он создает ее сам — так же, как вылепил себе фальшивое тело. В конце фильма гормональные таблетки, имитаторы силы и злости, летят в рот горстями: сделать финал финалом помогут только они.

Так выходит на последнюю корриду оскопленный бешеный бык с пламенным сердцем и картонными рогами.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Посттоталитарный импрессионизм

«Приз» Паулы Маркович, показанный в первые дни Берлинале, сразу приобрел репутацию крепкого середняка, вполне кондиционного среди откровенных провалов конкурсной программы. Кто-то определил этот фильм как «хороший, но скучный», один из рецензентов посоветовал монтажеру поработать над ним с ножницами. В общем, в фаворитах он не числился. Мне же с самого начала показалось, что «Приз» не останется без призов. Так и случилось.

Награждены престижными «Серебряными медведями» оказались оператор Войцех Старон и художник Барбара Энрикес. Нельзя сказать, что незаслуженно. Оба внесли весомый вклад в создание атмосферы, а «Приз» — фильм прежде всего атмосферный, импрессионистический, и в этом смысле незамеченным остался только на славу поработавший звукооператор. Это они коллективными усилиями создали маленький, герметичный и в то же время открытый всем ветрам мир, где пейзаж меняется в зависимости от погоды и где под меланхоличным и несколько однообразным настроением, пронизывающим каждый кадр, бушуют нешуточные страсти.

Дело происходит во времена военной диктатуры; молодая женщина Лусия (Лаура Агоррека) с семилетней дочкой Сеси, спасаясь от репрессий, прячутся в допотопной хижине на берегу моря. Они приехали сюда «перезимовать». Они хотят затеряться среди бесконечных дюн, дождей и штормов, пережить в этом жалком укрытии плохую погоду, которая символически соединяется с эпохой политических невзгод. Муж Лусии и отец Сеси или где-то скрывается, или брошен за решетку, а может, его уже нет на свете: это остается неизвестно практически до конца карти-

«Приз»
El premio
Автор сценария, режиссер **Паула Маркович**
Оператор **Войцех Старон**
Художник **Барбара Энрикес**
В ролях: **Лаура Агоррека, Паола Галинелли Херцог, Вивиана Суранити и другие**
Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), IZ Films, Kung Works, Mille et Une Productions, NiKo Film, Staron Film
Мексика — Франция — Польша — Германия
2011

ны, а проницательная девочка неспроста спрашивает маму о значении слова «пессимист» из полученной телеграммы. На вопрос о своей семье Сеси научили одной-единственной фразе: «Мой папа торгует занавесками, моя мама домохозяйка».

Но от всевидящего ока нигде не спрячешься. Девочка, приученная к конспирации, вынуждена пойти в школу, а школа — это мини-социум со всеми его прелестями, среди которых одна из главных — двойная мораль. Маленькая глупышка с не по возрасту умными глазами, получив задание написать со-

«Приз»

чинение про «доблестную аргентинскую армию», вместо этого выдает что-то про «солдат-убийц», и маме стоит колоссальных усилий уговорить учительницу разрешить переписать крамольную работу. Еще до этого конфликта та же учительница (в общем-то, неплохая тетка) наказывает весь класс, чтобы выявить того, кто дал двоечнику Вальтеру шпаргалку. Типично тоталитарный воспитательный прием, поощряющий доносчиков, оправдывает себя стопроцентно: Сеси выдает ее лучшая подружка Сильвия, которая, возможно, ревнуя Вальтера, дарит сопернице «поцелуй Иуды».

Сеси, разрывающуюся между тщеславным желанием получить приз за лживое сочинение и не предать маму, идеально сыграла Паула Галинелли Херцог: ей было впору давать приз за лучшую роль, но не может же один, не самый выдающийся фильм забрать всех «Медведей». Тем более что у него оказался действительно сильный конкурент — подспудно антитоталитарный иранский «Надер и Симин. Развод»: ему и достался самый большой медвежий куш. В пронзительной семейной драме Асгара Фархади в какой-то момент конфликт фокусируется на несовершеннолетней дочери главных героев, которой приходится лжесвидетельствовать перед правосудием в пользу отца. Наполненный духом морального беспокойства, этот фильм, не покидая иранской почвы, напоминает о великих традициях европейского кино — притчах Брессона и Кесьлёвского. «Приз», находящийся на смежной территории, вызывает другие ассоциации — с картинами Луи Малля и Виктора Эрисе о травмированном детстве и утрате невинности.

И все же аргентинская картина затронула главный нерв фестиваля. Она не могла остаться незамеченной жюри во главе с Изабеллой Росселлини, где четверо из шести были женщины, и, надо полагать, убежденные феминистки. Им должны были показаться близкими и независимая упрямая девочка,

не желающая подчиняться правилам, и сам фильм Паулы Маркович, построенный на личном опыте социального самоутверждения и политического протеста: в детстве она точно так же скрывалась с матерью на побережье Сан Клементе дель Туйю. В итоге — два как будто бы периферийных, но при этом значимых приза.

Если отвлечься от берлинского контекста, можно обнаружить в этой картине характерные черты современной аргентинской школы — столь же привлекательные, сколь и проблематичные. В частности — увлечение феноменологией провинции, изображенной с незаметным сдвигом из реализма в «сюр»: начало этой моде, как и наступлению женщин-режиссеров, положила десять лет назад Лукресия Мартель в фильме «Топь», награжденном, кстати, на Берлинале призом Альфреда Бауэра. Урожденная аргентинка, ныне обитающая в Мексике, Паула Маркович еще до режиссерского дебюта в полном метре создала себе имя как сценаристка нескольких фильмов, самый известный из которых — «Озеро Тахо», выполненный в эстетике пост-Каурисмяки и пост-Джармуша и тоже награжденный в Берлине тем же призом Бауэра.

«Приз» напоминает по стилистике «Гору Байо», вторую режиссерскую работу другой аргентинской сценаристки — Виктории Галарди. И там самой сильной стороной становится не сюжет, а атмосфера: дело происходит в городке в Патагонии близ туристического лыжного комплекса, где местные жители чувствуют себя бедными родственниками. И там впечатление от фильма во многом строится на красивых, полных скрытой тоски пейзажах, снятых современной мобильной камерой, виртуозное владение которой стало важной составляющей нового аргентинского стиля.

В новой работе Паула Маркович бросается в режиссуру с пылом неофита, словно забывая о ранее освоенных сценарных навыках. Она не слишком заботится о сюжетном ритме, а вместо этого любуется детскими играми и пробуждением сексуальности, наблюдает, как юная героиня с символическим упорством прорезает на роликах дорожку по песчаному пляжу. Режиссер с явным упоением выстраивает долгие мизансцены в хижине, где Сеси танцует и дурачится, доходя до истерики, на кучах всякой рухляди — в то время как ее осатаневшая мать вычерпывает воду после очередного потопа. Все это достаточно эффективно поддерживает настроение и общий тон картины, однако в то же время тормозит ее внутреннее движение. И, как это происходит во многих других, даже очень хороших, аргентинских фильмах, разработанный маршрут местами теряется, вязнет, словно ролик в прибрежном песке.

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Против интерпретации

В июне 2009 года умерла танцовщица, хореограф Пина Бауш. За два дня до начала съемок документального фильма о ней Вима Вендерса. Дружба Вима с Пиной началась в 1985-м, в Венеции. Именно там Вендерс, долгое время живший в Америке, впервые попал на спектакль «Кафе Мюллер». Режиссер поменял билет, чтобы остаться и посмотреть все спектакли, которые труппа Театра танца «Вуппераль» привезла на гастроли в Италию.

Более двадцати лет Вендерс искал форму для картины о Бауш, но не находил несомненного визуального решения, пока случайно не оказался в Канне на показе фильма-концерта ирландской рок-группы U2-3D.

Для будущей картины Вим и Пина выбрали отрывки из четырех спектаклей: «Кафе Мюллер», «Весна священная», Kontakthof и «Полнолуние». Они были поставлены Бауш в разные годы, но ради съемок внесены в репертуар театра на 2010 год. После смерти хореографа Вендерс собирался проект отменить, но танцовщики труппы и поклонники Бауш обратились к нему с просьбой возобновить репетиции. Такова предыстория фильма «Пина» в 3D.

В основе его сюжетной конструкции — метод работы над спектаклем самой Бауш. Она отбирала для постановок ряд тем, которые побуждали участников труппы задавать вопросы, осмыслять вместе с Пиной хореографию. Танцовщики отвечали на эти вопросы без слов, с помощью движений: разнообразных пластических этюдов, нюансированных чувств. Как мы можем судить о том, кто мы, по мимике и рисунку движений? Что вы можете сказать о незнакомце, увидев, как он прикуривает сигарету?

Для «Пины» Вендерс попросил танцовщиков оживить свои воспо-

«Пина»
Pina
Автор сценария, режиссер **Вим Вендерс**
Оператор **Элен Лувар**
Художники **Петер Пабст, Рольф Борциг**
В фильме участвуют: **Пина Бауш, Жозефин Анн Эндикотт, Андрей Березин, Малоу Айраудо и другие**
Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), ZDFtheaterkanal, ARTE
Германия — Франция — Великобритания
2011

минания о Бауш в интервью, комментариях к репетициям, записанных на родных языках членов интернациональной труппы. Вопросы, которые режиссер намеревался задать Пине, он задал ее актерам. Ответами стали и фрагменты спектаклей. Их Вендерс снимал частично на сцене театра, а также в самых неожиданных уголках города Вуппераль. Смена декораций в сочетании с диковинным обаянием каждого из танцовщиков, которых хореограф придирчиво отбирала по всему свету, привнесла непривычные оттенки в восприятие четырех знаменитых спектаклей.

Игра в ассоциации есть способ приблизиться к тому, что не подлежит вопрошанию. Из множества вопросов только единицы оседали в структуре спектаклей, и какие-то из них стали «несущими конструкциями» фильма. Прорезая его минималистскими интервью, Вендерс заимствует у Бауш еще один из ее приемов. Танцовщики, которые обычно в спектаклях безмолвствуют, в фильме обретают голос — становятся интерпретаторами своего общения с Пиной. Ведь и в ее спектаклях актеры не только танцевали, но разговаривали, кричали, вопили, смеялись. Новаторство Бауш осмысленно Вендерсом драматургически — в сопряжении личного опыта актеров (субъективного портрета хореографа, взаимных отношений) с объективностью танцевальных фрагментов и незримым присутствием самой Пины. Именно в этом контрапункте рождается на экране труднодоступный эффект сопричастности зрителей странной притягательности ее искусства. И его виртуозной документации.

Выбрав для фильма о Бауш технику 3D, Вендерс безошибочно сыграл на том обстоятельстве, что театр изначально рассчитан на глубину сцены. А танец есть освоение этого глубинного пространства. Недаром танцовщики Бауш иногда спускались во время спектакля в зал, преодолевая условности именно балетного театра. В идее непосредственного контакта танцовщиков и публики заключался вызов трудоемкого эксперимента Вендерса.

Современные технологии, к которым Вендерс всегда был чуток, позволили вернуться к тому невозможному ныне «дотеоретическому простодушию, когда искусство не нуждалось в оправдании, когда у произведения не спрашивали, что оно говорит, ибо знали (или думали, будто знают), что оно делает»[1]. Режиссер работает не только на дистанции восприятия, но проблематизирует, обостряет *тему доверия* как основополагающего сюжета хореографии Пины Бауш, выводя тотальность ее театра за пределы формального киноаттракциона.

Вендерс изучал технику 3D в течение нескольких лет. Однако реализовать свой замысел смог лишь в 2009-м. До этого момента у 3D-технологии не было достаточных мощностей для документальной съемки. Даже в реалистических сценах «Аватара», когда герои бежали, у них можно было разглядеть три руки и четыре ноги на трясущемся изображении. Виртуозный монтаж позволил Кэмерону визуально нивелировать эти недостатки. Но Вендерс добивался максимальной свободы в передаче точного движения танцовщиков и естественной атмосферы.

Спектакль «Полнолуние» Вендерс снимал на сцене Оперного театра в Вуппертале, то есть в реальном времени и в присутствии зрителей. Интерактивный опыт этой съемки, которую нельзя было прервать, потребовал от ее организаторов филигранных расчетов. Мировые эксперты в области 3D-технологий разработали для проекта специальный кран, напоминающий гигантского динозавра, который мог из зала подниматься на необходимую высоту и охватывать всю глубину сцены. Была сконструирована и целая система, благодаря которой камеры могли беспрепятственно следовать за танцовщиками в максимальном приближении, буквально «танцевать», фланировать между ними, не создавая помех. Вендерс включил в свой фильм и несколько черно-белых эпизодов — архивных кадров Пины, записанных в обычном

[1] Зонтаг Сьюзен. Против интерпретации. — В кн.: «Мысль как страсть». М., 1997, с. 10.

разрешении. Их режиссер подверг изящному остранению: поместил на экране кинотеатра, оставив в кадре кресла зрительного зала. В мизансценах, снятых в новейшей технологии, он зафиксировал уникальное наследие хореографа. («Пина» создана специально и только для просмотра в 3D, иначе изображение не работает.) А архивные вклейки стали пространством нашей интимной встречи с Бауш.

Сначала Вендерс снял фрагменты спектаклей «Кафе Мюллер» и «Весны священной». Действие меланхоличного «Кафе Мюллер» с его темой одиночества навеяно музыкой Пёрселла и детскими воспоминаниями хореографа. Пять танцовщиков, словно лунатики, блуждают по сцене среди столиков и стульев кафе с закрытыми глазами в надежде встретиться. Но так и остаются незнакомцами друг для друга. Еще один участник спектакля помогает им в их движениях на ощупь, раздвигает мебель, располагая к импровизациям.

Главным лейтмотивом «Весны священной» Стравинского в трактовке Бауш становится состязание мужчин и женщин на архаической арене. То есть на сцене, усыпанной землей, где танцуют босиком. Следы танцовщиков на песке слагаются в причудливый рисунок, созданный неистовой пляской. «Полнолуние» — поздний спектакль. Сценограф Петер Пабст, многолетний соавтор Бауш, водружает на сцене гигантский валун, вокруг которого двенадцать танцовщиков и танцовщиц переживают ливень, бурю, адекватные их внутреннему состоянию полного краха, опустошения, при этом актеры сохраняют ироничное отношение друг к другу.

Самой необычной в картине Вендерса оказалась реконструкция сольных номеров из спектакля Kontakthof. В этой сенсационной для своего времени постановке Бауш исследовала тему восприятия и переживания возраста. Возраста как мироощущения. Сначала она поставила Kontakthof со своей труппой в 1978 году, затем возобновила в 2000-м, но уже с непрофессиональными актерами в возрасте от шестидесяти до восьмидесяти лет. Пожилые люди проживали в непривычной для себя среде мельчайшие подробности состояний, связанных с такими понятиями, как смерть, с такими чувствами, как сострадание, желание или боль. В третий раз хореограф интерпретировала мизансцены этого спектакля в 2008-м уже с молодыми людьми от четырнадцати до восемнадцати лет, привнеся в их движения иной ритм и смыслы. В фильме представлены все три кастинга Бауш. Вендерс дал возможность увидеть фрагменты спектакля в театральных декорациях (в атмосфере просторного зала, где герои сидели на стульях и по очереди выходили в центр, чтобы исполнить этюд), а также на открытом воздухе, в индустриальных пейзажах Вупперталя, на перекрестке под сводами подвесной железной дороги, на платформе, в вагоне, бассейне, застекленной беседке и в песчаных карьерах.

Этюды на этих площадках сопоставимы с актами художников, «заражающих» городскую среду произведениями искусства. Сценки из спектаклей Бауш, извлеченные из контекста, напоминают и своего рода хэппенинги, самостоятельные пластические инсталляции, вписанные в самые непредсказуемые пейзажи. В этой преображенной взглядом Вендерса реальности зарифмован путь в зазеркалье, где осязаем каждый элемент отдельного эпизода, чувствительны каждая морщинка на лице или складка на платье. Режиссер при этом словно дематериализует драматизм хореографии Бауш, воплощая в своем фильме-посвящении лишь феерию, безмерное вдохновение ее темпераментного, а порой агрессивного искусства.

В этих импровизациях считывается схожесть подходов хореографа и режиссера к опыту восприятия городской пластики. Возможно, не совсем случайно первый спектакль Бауш Fritz вышел в год премьеры «Алисы в городах» Вендерса, в 1974 году. Потом Пина Бауш создала цикл спектаклей — портретов стран и городов, инспирированный атмосферой Палермо, Гонконга, Мадрида, Рима, Лиссабона, Будапешта и других мест, в которых она побывала с труппой. Подобно тому как Бауш реконструировала образ того или иного города с помощью танца, Вендерс использовал камеру как интимный инструмент позна-

ния мегаполиса — полноценного персонажа не только его игровых картин («Алиса в городах», «Лиссабонская история»), но и документальных портретов.

Именно сквозь городскую среду Вендерс проявлял идентичность героев: японского режиссера Одзу в «Токио-га» (1985) и японского модельера Ямамото в «Зарисовках об одеждах и городах» (1989) в эпоху технической воспроизводимости, кино и моды как видов искусства. Фильмы Одзу в «Токио-га» были поводом для внедрения странника в мифологию и топографию Токио — самоценного образа «цифрового носителя». Ритм повествования возникал из скрупулезного интервью оператора Одзу о расположении камеры на площадке и дыхания пронзительных городских зарисовок. Иными словами, благодаря документации предпочтений точек съемки японского режиссера и актуальной повседневности.

Те же записки на полях дорожного дневника, наблюдения режиссера о технике и ее способности передавать то, что априори ей не подвластно, становились стилистическим приемом в рассказе о Ямамото. Вендерс сравнивал обстановку в студии модельера перед парижским показом с собственными ощущениями от незавершенного монтажа фильма. Режиссер все время держит в кадре маленький экран аппарата (для просмотра отснятого материала) с изображением интервью Ямамото. А сам модельер в «Зарисовках об одеждах и городах» просматривает старые фотографии, ищет в них снимки людей — образы, чья подлинность лежит вне конкретного времени. Вендерс показывает мастер-класс модельера, обучающего студентов своему пониманию материала, формы, шва, которое невозможно тиражировать, украсть, повторить. Пина Бауш часто носила свободные костюмы Ямамото. Это на сцене ее бледные, без макияжа танцовщицы могли позволить себе изумительные цветастые платья и революционные для балета высокие каблуки. Вендерс выстраивает структуру фильма вокруг злободневных для него в тот момент вопросов: «будут ли современные камеры запечатлевать жизнь так, как когда-то это делали Август Зандер и Джон Кассаветес?»

Документальный фильм о кубинском ансамбле «Клуб «Буэно-Виста» (1999) Вендерс снимает (одним из первых) на «цифру», поскольку пленочные аппараты создавали шум для записи живого выступления музыкантов. Мода, танец, кино оперируют категориями сиюминутности. Вендерсу удалось интуитивно почувствовать и технически воплотить то, что еще вчера не представлялось возможным. В отличие от того, как это было в прежних документальных картинах Вендерса, тут тонкость режиссуры заключается в иллюзии полного отсутствия его собственных амбиций. А фокус с 3D принципиально настроен на реальность Пины Бауш и ее героев. Вендерс завершает картину одним из легендарных проходов танцовщиков Бауш, цитируемых хореографом из спектакля в спектакль. Проход, в котором актеры вереницей идут друг за другом, становится метафорой медитативного, личного расставания с прошлой жизнью, словно зависшей «над пропастью» (один из проходов снят на мосту) новой — незнакомой — действительности. В этом воздушном поцелуе, изысканном оммаже Вима Пине, нашел выражение еще один нюанс, в котором этот фильм-эксперимент совпадает с методологией театра Бауш. В танцевальной лексике Бауш не было ничего нового, кроме того, что она не являлась техникой или языком в привычном смысле слова. Йохан Шмидт, один из исследователей творчества Бауш, гениально сформулировал ее открытие: «Собирая банальные движения и формы поведения, хореографы танцтеатра изобрели меньше, чем нашли»[2].

Пина Бауш, муза Федерико Феллини и Педро Альмадовара, умерла за две недели до очередных гастролей ее труппы в Москве. Театр не отменил запланированные спектакли, показав на Чеховском фестивале (2009) «Семь смертных грехов» и «Не бойтесь» на зонги Бертольда Брехта и Курта Вайля. Ради Пины. Жизнь продолжается. Свидетельство тому — «Пина» Вендерса.

---

[2] См.: Г е р д т О. Пина Бауш: ничья. — «Театр», 2010, № 1, с. 12.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

По направлению к Swans

«Лебеди»
Swans
Автор сценария, режиссер **Хьюго Виейра да Силва**
Сорежиссер **Хайди Вильм**
Оператор **Райнхольд Форшнайдер**
Художник **Томас Мольт**
В ролях: **Кай Хиллебранд, Ральф Херфорт, Мария Шустер, Васупол Сиривирияпоон**
Flying Moon, Contracosta Produções, The Post Republic, Torino Film Fund, Deutscher Film und Fernsehfonds (DFFF), ICA
Португалия — Германия
2010

Оцениваемый в целом как посредственный, конкурс нынешнего Берлинале удивительным образом не испортил общего впечатления от самого фестиваля. Скорее, наоборот, он позволил без всяких угрызений совести и чувств невосполнимых потерь переключить свое внимание на то, что имело бы смыслом назвать «вторым планом» фестивальной мизансцены, на параллельные программы и секции. Разочарование от фестивального мейнстрима с легкостью компенсировали премьеры Форума и Панорамы — альтернативных проектов Берлинале. В этой коллекции оказывается причудливый индийский кич Вишала Бхарваджа «Семь прощенных грехов» (7 Sins Forgiven), в котором герои распевают на болливудский манер разудалую «Калинку-малинку» и где пускается в пляс сошедший с распятия Христос. И упивающийся магией вуайеризма триллер «Отсутствующий»(Ausente) аргентинца Марко Бергера. И утонченный, атмосферный, полный импрессионистских недомолвок и недосказанностей Hi So («Высшее общество») тайца Адитьи Ассарата. И, конечно же, необычайный по суровости «маргинальный» дебют фламандца Микаэля Роскама «Бычара» — кино подчеркнуто безжалостное, тяжеловесной фактуры, в чем-то отталкивающее и одновременно надрывно человеческое, заставляющее вспомнить экзистенциальные «полары отчаяния» Алена Корно.

Озвучивая список берлинских «трофеев», картин, отвечающих творческому вольнодумству Берлинале, стоит остановиться на одной заведомо трудной для анализа истории. Трудной, поскольку режиссерская установка на исключительную киногеничность лишает картину

привычной для зрительского сознания эмоциональности. Интеллектуальная мелодрама «Лебеди» (Swans) знакомит нас еще с одним автором, принципиальным сторонником феноменологического начала в кино. Тридцатишестилетний португалец Хьюго Виейра да Силва снял фильм о тщете и бессмысленности слов, о поиске смысла через созерцание предметов и тел и, главным образом, через *прикосновение* к ним. Иными словами, да Силва предпринял эксперимент, который самим сюжетом призван отстаивать идею примата кино, искусства движущихся изображений. Он исходит из постулата о том, что мир кино состоит из видимых вещей и тел, которые раскрывают свой смысл в их непосредственном созерцании.

Территория, на которой действует автор, близка по духу кинематографическим вселенным Антониони, Сокурова, Годара и Брессона.

В центре экранного повествования оказывается тело. Тело молодой женщины Петры (Мария Шустер) в состоянии искусственной комы, пребывающее между жизнью и смертью. Тело как живой труп: и как живая плоть, и как неодушевленный предмет. С ним неразрывно связаны три персонажа. Бывший супруг Тарсо (Ральф Херфорт), сын-подросток Мануэл (Кай Хиллебранд), не видевший мать с самого рождения, и ее загадочная возлюбленная, существо-гермафродит Ким (Васупол Сиривирияпоон). Несмотря на то что все трое волей обстоятельств живут в одной квартире, они практически не общаются друг с другом, демонстрируя чувства взаимного отчуждения.

Отчужденность характеризуется молчанием. Герои замыкаются в себе, в своих переживаниях, в своих телах. Отчаяние Тарсо, который не в силах смириться с болезнью жены и безразличием сына к их общему горю, отзывается бессилием тела. Мы видим Тарсо то недвижно несущим вахту у постели умирающей, то засыпающим дома на диване перед мерцающим экраном телевизора. Усталость сквозит в движениях их экстравагантной соседки, которая является героям скорее, как дух или призрак. И в элегантной, почти томной утомленности этого тела прочитывается апатия чувств — последствия глубокого душевного стресса и опустошенности. Тогда как бунтующее тело подростка выдает в нем бесцельного одиночку, глубоко уязвленного в своих чувствах. Да Силва обращается к классическому методу Микеланджело Антониони. Он раскрывает внутренний мир героев через их поведение, полагая, что истинно то, что видится, что скрывается за повадками тел.

Прочь от слов, которые разъединяют и лишь возводят стену непонимания. Парадоксально, но чем больше Тарсо пытается воздействовать на сына вразумительной речью, тем больше отдаляет его от себя. Старые методы воздействия — душещипательные беседы, доверительные разговоры, словесные ссоры — на наших глазах рассыпаются в прах. Кульминацией словесного бессилия становится раскол отцовско-сыновних отношений. Герои попросту перестают замечать друг друга. В пространстве фильма их жизни распадаются на две параллельные линии, существующие независимо друг от друга. Эту тотальную разобщенность подчеркивают редкие моменты, когда персонажи оказываются в одном кадре и ведут себя, как посторонние люди: то вялобезразлично, то неслыханно агрессивно.

Тотальную некоммуникабельность и разлад семейных отношений олицетворяет такая же стерильная чистота кадра, населенного миром бездушных предметов. Интерьер городской квартиры, сочетающий в себе холод металла и белизну пластика, подобен мертвящему порядку больничной палаты. В пространстве кадра нет ни пылинки, из него словно изгнаны бактерии живых эмоций или открытых чувств. Тела в этом пространстве обретают сущность вещей, а вещи уподобляются немым свидетелям, неизвестным кодам, неподдающимся расшифровке знакам. Через общение с предметами юный герой тщится познать мир. Но непроницаемость мира предметов и вещей превращает их в странные фетиши, которые герой примеряет на себя, словно подсознательно идентифицируя себя с их владельцами. Парадоксально, но та-

кой способ действует эффективней всякого слова. Не призывы отца, не разговоры о прошлом, а именно общение с предметами и вещами в доме матери, настороженное знакомство с ними пробуждают в парнишке странное любопытство и интерес к этой незнакомой для него женщине.

Окровавленные тампоны в ванной или карнавальная маска Бэтмена — носители истинного знания о «родственной душе». Рассматривая и касаясь их, герой словно нащупывает контакт, некую смутную потребность в узнавании человека, к которому он прежде не испытывал никакого чувства. Сверх того, эти странные предметы, свидетельства интимной, скрытой от посторонних глаз жизни, открывают подростку еще одну — чувственную — ипостась мира.

Вступление в период пубертатной зрелости с ее неосознанной сексуальностью да Силва показывает как переход от наблюдения к прикосновению. Мануэл трогает вещи, трогает себя, дотрагивается до тела матери. То, что представляется актом бесстыдства, извращения, «окультуренной» порнографией, по существу является гуманистическим посылом. Вот так, на ощупь, разрушая бесчисленные страхи и табу, юное существо познает свою сущность и родственную принадлежность к чужой жизни.

Однако проблематика фильма не сводится к типичной coming-of-age story, истории взросления и превращения гадкого утенка в прекрасного лебедя. В этой тактильной одиссее цветение юности неразрывно с «лебединой песней». В то время как в юноше пробуждается мужчина, старость подкрадывается к зрелому мужу. Причиной психологических перемен выступает недвижное тело бывшей жены и матери. Если сына оно заряжает «инстинктом жизни» (Эросом), то отца заражает «инстинктом смерти» (Танатосом). Вглядываясь в обездвиженность членов, не обнаруживая в них признаков жизни, он лишь загоняет себя в лабиринты отчаяния. Заглушить вялость мысли и подавленность чувств Тарсо пытается с помощью массажа и физических упражнений. Теперь и его тела касаются руки медицинской сестры — это единственно возможная форма общения, которая нивелирует страдание, служит призрачным утешением.

Тактильность становится ключевым понятием фильма.

Тактильность в интерпретации Хьюго Виейры да Силва представляет собой не столько вожделенный поиск, сколько дальнейшую эволюцию в познании, как высшую форму истины и абсолют киногении. Тактильность лучше всяких фраз и объяснений выражает сложные поведенческие мотивы и придает конкретику абстракциям чувств. Потому что движения, жесты, касания — все это видимо. А все, что видимо, значит — правдиво.

В радикальной киноэлегии португальского неофита нет места для слов. Все значимое — это касания, тактильность, фактуры, телесность. И даже не имеющее ничего общего с сюжетом название фильма «Лебеди» убеждает нас в этом.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Неправильный фильм

Случилось так, что «Губная помада» — одна из самых ожидаемых картин-участниц конкурса Берлинале — осталась без наград, да и резонанса особого в Берлине не вызвала. Ожидали скандала, но он разразился еще до фестиваля и затронул главным образом тех, кто следит за культурной политикой Израиля. Те, кто считает, что эта страна изначально виновна во всех грехах, готовы увидеть изощренные происки израильской пропаганды даже в таких антивоенных лентах, как «Ливан» и «Вальс с Баширом». А тут — как не обличить сионистских ястребов, развязавших травлю фильма Джонатана Сагалла и надавивших на израильский Кинофонд, который лишил его финансовой поддержки! Разве это не акт грубой цензуры, разве не свидетельство двойных стандартов израильской демократии — по ее собственной версии, единственной демократии на Ближнем Востоке?

А случилось вот что. Джонатан Сагалл, еврей, родившийся в Торонто, учившийся в Лондоне, в семнадцать лет сыгравший в культовой израильской ленте «Лимонное эскимо», а позднее в «Списке Шиндлера», обратился в Кинофонд с проектом фильма по мотивам пережитого его матерью во времена Холокоста. Получив деньги, он вместо этого снял кино про двух девушек-палестинок из Рамаллы, пострадавших от израильской оккупации, которую, по некоторым сведениям (а может, по намеренно распущенным слухам), режиссер приравнял к гитлеровской практике уничтожения евреев. Против этого кощунства развернули кампанию ведущие израильские газеты, и Кинофонд в срочном порядке отозвал свою субсидию. В этом скандальном ореоле фильм и попал на Берлинский фестиваль.

В принципе ему именно там и место. На Берлинале любят левое политическое кино, в том числе из Израиля. Но в данном случае фильм оказал-

«Губная помада»
Lipstikka
Автор сценария, режиссер **Джонатан Сагалл**
Операторы **Хан Сяосу, Андреас Тальхаммер**
Художник **Майлс Кримсдейл**
Композитор **Джоди Дженкинс**
В ролях: **Зив Вейнер, Моран Розенблатт, Клара Хури, Натали Атийя, Дэниел Калтаджироне и другие**
Obelis Productions, Gal Films
Израиль — Великобритания
2011

ся «неправильным» и с этой точки зрения. Все-таки Холокост — это тоже освященная антифашистской традицией, типично берлинская тема, и походя употреблять ее как повод для актуальных сравнений — ход чересчур радикальный. И хотя ничего этого нет в фильме, зато в его сюжет вторглось еще одно, не лишенное двусмысленности обстоятельство. Он, этот сюжет, разыгрывается в Лондоне, куда главная героиня Лара уехала, чтобы начать новую жизнь с мужем-англичанином. У нее большой дом, хорошая машина и семилетний сын, однако пока муж на работе (а иногда под видом работы — у любовницы), Лара опрокидывает не одну рюмку водки. И словно чтобы окончательно разрушить ее неустойчивый внутренний баланс, на пороге дома появляется Инам — подруга Лариной юности, и не просто подруга, а больше — ее ролевая модель, ее идол, ее любовница. Она ведет себя так, как будто они только что расстались, и провоцирует Лару с головой окунуться в забытое прошлое.

Серия флэшбэков возвращает зрителя лет на десять назад, когда в разгар интифады в Рамалле действовал комендантский час. Однажды вечером робкая, скованная Лара вместе с оторвой Инам, уже имевшей опыт сексуальных игр с мужчинами, нарушив запрет, едут в Иерусалим на фильм Мела Гибсона (еще не зная, что ему пришьют ярлык антисемита). После сеанса к ним приклеиваются двое солдат, которым они выдают себя за итальянок. Когда обман выходит наружу, один из солдат решает воспользоваться ситуацией. Чтобы спасти девственницу Лару, Инам принимает удар, то есть парня, на себя. От этой вынужденной связи она беременеет, потом сама себе делает варварский аборт — и с тех пор не может больше иметь детей.

Материнство Лары и ее, пускай хрупкое, семейное счастье вызывают горечь у фрустрированной, одинокой и уже не юной женщины. Их встреча, начинаясь как мелодрама, перерастает в психоаналитический триллер, а воспоминание о ключевом моменте прошлого дается с двух точек зрения: каждая из героинь помнит его по-своему. И в обеих версиях мы ощущаем саспенс, а главное, правду отношений, безошибочно сыгранную актрисами-дебютантками Зив Вейнер и Моран Розенблатт. Чего нельзя сказать о современной, «взрослой линии». Ее ведут гораздо более опытные Клара Хури и Натали Атийя. Только первая из них настоящая палестинка (хотя внешне ее как раз легко принять за израильтянку). Вторая — чистокровная еврейка, очень сексуальная и моментами смахивающая на Пенелопу Крус. Однако в их дуэте чувствуется некоторая искусственность, которая еще больше усиливается оттого, что героини упорно общаются между собой не по-арабски, а по-английски. Подразумевается, что они хотят вытеснить прошлое и обрести в Англии новую идентичность, но что-то в этой конструкции до конца не срабатывает.

В принципе «Губная помада» — это неплохой камерный фильм, подобные которому, особенно если в них есть тема однополой любви, часто бывают желанными гостями берлинской Панорамы. Для победы в конкурсе ему не хватило темперамента и масштаба, а также остроты цензурной ситуации: тут Израилю помешал его заклятый враг Иран. Если гипотетически распространить эту ситуацию на другие страны, любопытно и поучительно в качестве примера взять Россию. Представьте себе фильм о двух чеченских девушках, одну из которых насилует русский солдат, и оцените его шансы получить субсидию от Фонда поддержки отечественной кинематографии.

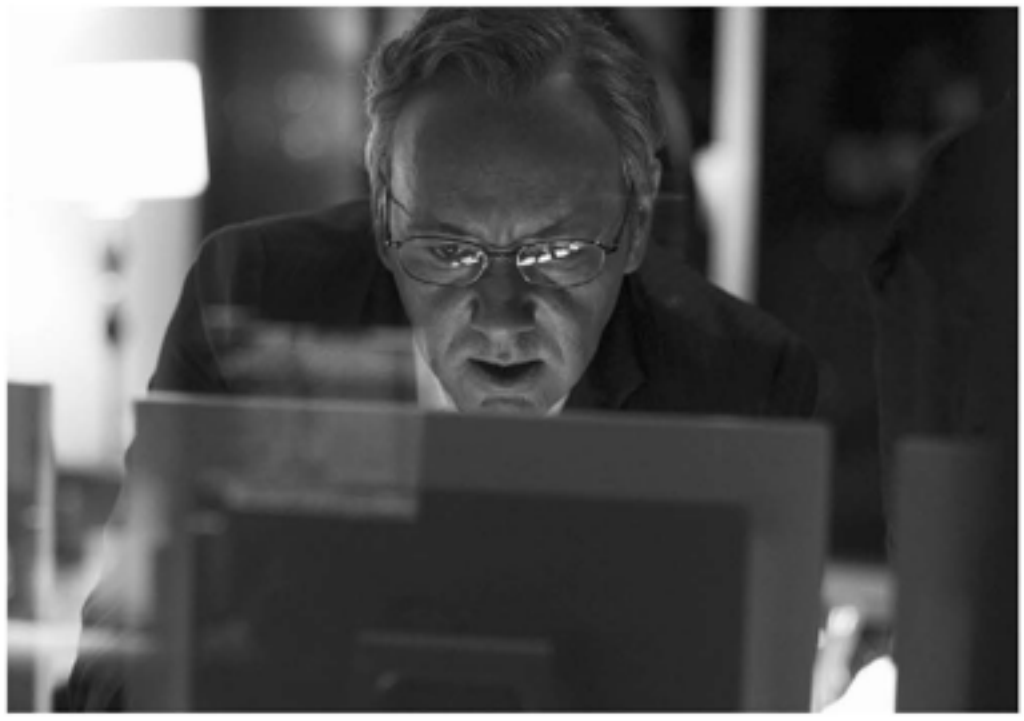
Надо полагать, на родине многие порадовались неудаче Сагалла — подобно тому, как ликовали в прошлом году, что «Оскар» не достался фильму «Аджами», снятому палестинцем Скандаром Кобти в содружестве с евреем Яроном Шани. Первый из них заявил тогда, что хоть и получил деньги на постановку от израильского правительства, представлять эту страну с ее поганой политикой не хочет. И «Губная помада» стала заложницей политических противоречий. Обвинения посыпались на Сагалла со всех сторон, в том числе и с палестинской: зачем-де он выбрал израильских актрис, представил их как палестинок, да еще и заставил изобразить богомерзкую лесбийскую любовь. На что режиссер ответил: «Палестинцы так же занимаются сексом, как и евреи».

ОЛЬГА ШАКИНА

В поисках Эрика

Словно псы-рыцари, свиньей движутся по коридору ослепительного небоскреба на Уолл-стрит боевые единицы местного отдела кадров. Они поочередно выбирают кого-то из застывшей за столами толпы растерянных людей, берут за плечо и просят проследовать с ними. «Ты когда-нибудь видел такое?» — спрашивает бывалый банковский солдат юного коллегу. «Никогда», — тоном салаги, попавшего в первую боевую перестрелку, отвечает перспективный специалист из отдела рисков. Сегодня штат инвестиционного банка, где они работают, сократится втрое — выживут немногие.

Так, с первой же сцены, легко рифмующейся хоть с высадкой десанта из «Спасения рядового Райана», хоть с концлагерными эпизодами со строем военнопленных из «Судьбы человека», режиссер-дебютант Джей Си Чендор заявляет, что намерен пересказать газету «Бизнес и финансы» языком военной повести. Мир больших денег жесток — это общее место: с полем битвы его рифмовали Дэвид Мэмет, Майкл Манн, Оливер Стоун, преуспевшие, заметим, и в области остросюжетного криминального боевика. Однако что в «Гленгарри Глен Росс», что в «Своем человеке», что в обеих частях «Уолл-стрита» финансово-корпоративный колорит был использован в качестве выгодного фона для повествования в определенном жанре — криминальной драмы, детектива или, условно говоря, плутовского киноромана с мошенником-мегаломаном. В «Маржинальной торговле» и сухо-терминологическое название будто дополнительно указывает на это — не будет ни злодеев, ни героев, ни шпионов, ни предателей, ни интриг, ни любовной линии, ни предмета детективного расследова-



«Маржинальная торговля»
Margin Call
Автор сценария, режиссер **Джей Си Чендор**
Оператор **Фрэнк Джей Де Марко**
Художник **Джон Пейно**
Композитор **Натан Ларсон**
В ролях: **Кевин Спейси, Джереми Айронс, Пол Беттани, Стэнли Туччи, Деми Мур, Закари Куинто, Саймон Бейкер, Пенн Бэджли и другие**
Before The Door Pictures, Benaroya Pictures, Washington Square Films, Margin Call
США
2011

ния; единственным катализатором саспенса, как в хорошем герметичном триллере, тут станут отношения между людьми и их отношения даже не с деньгами — со столбиками биржевых котировок.

Если продолжать метафору с военной повестью — с финансово-экономическими триллерами прошлого этот фильм соотносится, как недавние скупые, бескомпромиссно честные мемуары чеченского переговорщика майора Измайлова[1] со, скажем, барочно-избыточным сценарием «9 роты». Режиссер-постановщик, собственноручно написавший лучший дебютный сценарий последних лет, на который и слетелся по-настоящему золотой голливудский состав от Джереми Айронса до Кевина Спейси, знает, что на самом деле творится на верхних этажах манхэттенских небоскребов, — сам из семьи финансистов. Знает он и правила идеального киноповествования: каждому из его героев есть что терять, перед каждым стоит неразрешимый выбор, имеется и пресловутое ружье на стене.

В роли мелкокалиберной, как кажется поначалу, винтовки выступает риск-консультант Эрик в исполнении Стэнли Туччи, уволенный в числе злополучных двух третей, попавших под антикризисные меры. Перед уходом — к лифту его сопровождает внушительный конвоир — Эрик успевает передать подчиненному флэш-карту с неоконченной работой. «Берегитесь», — последнее, что тот слышит из-за захлопывающихся за бывшим начальником дверей. Отказавшись от ритуального похода с коллегами в бар, мелкий клерк остается на работе — расшифровать послание уволенного. Как скоро оказывается, гениальный специалист математически предсказал ни много, ни мало полное банкротство фирмы. Тот самый margin call — момент, когда инвестиционная компания во избежание неизбежного краха должна перестать покупать акции и начать сбрасывать купленное, — наступил около двух недель назад. Полный же крах наступит завтра днем.

Понемногу в опустевший офис съезжаются начальники — один другого крупней: молодой завотделом (Пол Беттани), спускающий по полторы сотни тысяч в год на новые спорткары, пожилой управляющий (Кевин Спейси), у которого в ветклинике умирает любимая собака, напряженная дама из совета директоров (Деми Мур), стремительно начинающая осознавать, что, кажется, зря уволила того парня из отдела рисков, и загорелый, подтянутый гендиректор компании (Саймон Бейкер) попросту не похожий на человека. Позже на угрожающе шумном вертолете подтягивается и владелец — ницшеанская бестия с лицом Джереми Айронса, перед которой встает безальтернативный выбор: быстро распродать плохие долги, навсегда запятнав деловую репутацию, что означает полный уход с рынка, или, оставив ее, нынче же утром полностью прогореть. Поскольку ответ на вопрос «что делать?» представляется слишком страшным — если он вообще есть, — то его быстро замещает задача попроще: найти корпоративную Кассандру — так некстати уволенного Эрика, который с утра не появлялся дома и упорно не берет трубку мобильного. О том, что спросить у найденного будет, в общем, не о чем, да и помочь он уже не сможет — смерть компании неотвратима, — собравшиеся в пустом здании не думают. Времени на решение неразрешимых проблем у них — одна ночь. Специалисты по биржевым торгам привыкли действовать быстро, но сейчас, кажется, такой трюк не пройдет.

В экстремальных условиях ограниченных времени и пространства, как водится, особенно ярко проявляются математически скупо и математически же точно прописанные характеры, в какой-то момент четко разбивающиеся на антагонистичные пары, трение в которых и движет действие вперед. Нечеловечески усталый от груза собственной ответственности за сотни людей управляющий Кевина Спейси — против героя Джереми Айронса, кото-

[1] «Путеводитель переговорщика. Майор Измайлов, verbatim». М., 2011.

рому собственная фирма представляется чем-то вроде треснувшей шахматной доски. Циничное белобрысое воплощение успеха в лице героя Пола Беттани — против вдумчивого, раскрутившего всю эту историю молодого клерка, бросившего научную карьеру ради финансовой (эту партию ведет перспективнейший артист Закари Куинто). Мудрый, но неудачливый, вдохновенный и нервный аналитик рисков Стэнли Туччи, предсказавший крах фирме, — против такой же нервной, более успешной, но явно менее талантливой карьеристки Сары Робертсон (Деми Мур), предчувствующей собственный неотвратимый крах. Первое лицо компании, моложавый ухоженный гуманоид в дорогом галстуке — против мелкой сошки, случайно попавшей в один загон с акулами и полночи слоняющейся за ними по офису, пряча за спиной недопитую в баре бутылку пива. Именно эта пара в исполнении сериальных артистов Саймона Бейкера и Пенна Бэджли разыгрывает одну из мощнейших сцен в фильме: с утра, обнажив безупречный торс и намылив загорелые щеки, гендиректор бреется в офисном туалете, в одной из закрытых кабинок которого рыдает тот самый мелкий кур, попавший в неожиданный кризисный ощип. Выйдя умыться, он, покрасневший, глотая слезы, спрашивает у бреющегося небожителя: «Вы теперь меня уволите?» «Полагаю, да», — величаво водя по подбородку дорогим лезвием, отвечает тот. Главный и, естественно, неразрешимый конфликт фильма — в антитезе «человеческое — античеловеческое».

Под явственное тикание бомбы с часовым механизмом разворачивается действие фильма, который по сути является безупречно аргументированной работой на тему «Человеческий фактор в финансовых рисках». Вывод автора прост: его недооценка приводит к самым плачевным последствиям. Классический культурный имидж денег как антигуманной материи, требующей исключительно циничного подхода, подвергается ощутимой корректировке. «Отдыхай, это больше не твоя проблема», — говорит в начале картины молодой начальник уволенному аналитику, когда тот пытается показать ему незаконченные роковые исследования. Последний — больной своей работой лысеющий идеалист, первый — бодрый карьерист, проматывающий бонусы на стриптизерш и шампанское. Однако он, казалось бы, неуязвимый, в итоге и проигрывает. Если бы в одном из подчиненных Эрика не проснулась человечность и он, в отличие от трусливых коллег, сцепившихся в свои офисные стулья, как бы боящихся заразиться от уволенного невезучестью, не побежал проводить бывшего начальника до лифта, — не получил бы в руки пресловутую флэшку, и завтрашнее банкротство обрушилось бы на банк, как гром среди ясного неба.

Последний из вопросов, задаваемых в фильме, как и все предыдущие, снова неразрешим: кто нужен гигантской финансовой машине — люди или винтики? Первые умны, вторые исполнительны; попытка же сочетать в себе рефлексию первых и четкость вторых не приносит ничего, кроме печалей, — пример тому герой Кевина Спейси, начальника, пытающегося оставаться честным и полезным одновременно. Панихидой по его надеждам выглядят комья земли, которые он бросает в могилу умершей-таки ночью собаки. Именно этот стук лучше любой мелодии сопровождает финальные титры фильма — с бес-прецедентным блеском экранизированного графика падения биржевых котировок, ломаной линии, неуклонно стремящейся вниз.

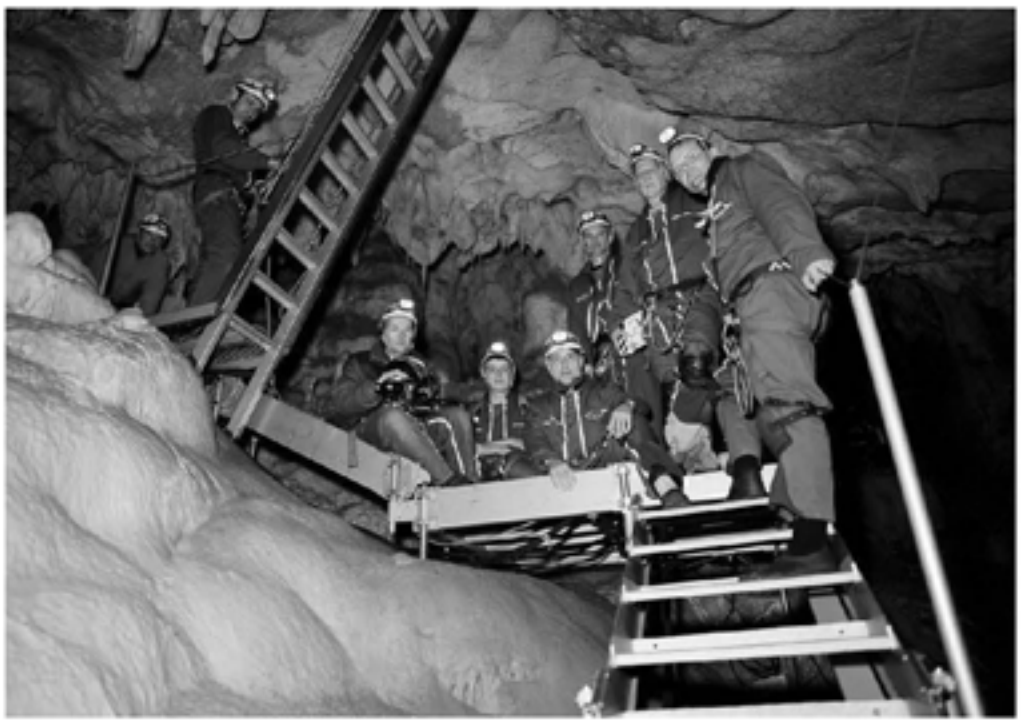
МАРИНА ДРОЗДОВА

Археологи под куполом цирка

Все мы знаем, что Вернер Херцог всегда ищет — и всегда находит — персонажи, чья фантазия побеждает реальность и лишает ее надменности. В его фильмах фокусы принимают чудесную форму людских маний — и таким образом они (фокусы) всегда реалистичны по своей природе. Можно сказать и так: герои его фильмов инфицированы мечтами, как вирусом, чье воздействие на организм непредсказуемо и порождает фатальные фокусы судеб.

Известно, что уже немало лет, как Херцог стал находить своих эксцентричных героев в реальности — и стал делать о них документальные фильмы. Персонажи «из жизни» конгруэнтны его знаменитым героям из игровых картин. Однако чаще всего выглядят значительно более демоническими фигурами, что естественно: зрители же не защищены от них слоем вымысла. Они — натуральные порождения Вселенной, и в связи с этим заставляют по-настоящему насторожиться: а если они на самом деле (а не метафорически выражаясь) носители вируса «адовых фокусов судьбы» (как сформулировал один нью-йоркский кинокритик) и заразны? Собственно, таков человек-медведь из «Гризли-мен», довольно страшной сказочки. Таков авиаинженер из «Чистого бриллианта», воссоздающий дирижабль — точную копию летательного аппарата, на котором погиб (в свою очередь, так сказать) его кумир — режиссер-документалист Дитер Плаг.

Персонажи Херцога трагикомические — с разным соотношением составляющих этого слова. И если человек-гризли фигура поистине трагическая, то среди ученых-затворников, проживающих на научной станции на Южном полюсе — «Непредвиденные встречи у конца



«Пещера забытых снов»
Cave of Forgotten Dreams
Авторы сценария **Вернер Херцог, Юдит Турман**
Режиссер **Вернер Херцог**
Оператор **Петер Зайтлингер**
Композитор **Эрнст Райзегер**
Creative Differences / History Films / Ministère de la Culture et de la Communication
Канада — США — Франция — Германия — Великобритания
2010

света», — достаточно персонажей из комедии абсурда. Скажем, садовник, русский по происхождению, скрывающийся на Южном полюсе между своими цветочками в кадках от неразрешимости экзистенциальных проблем. Роль полностью трагического персонажа в «Непредвиденных встречах...» отведена пингвину. Тому знаменитому ныне пингвину, который покинул стаю (несколькими минутами раньше в синхроне зоолог говорил, что пингвины никогда не избирают участь одиночек), случайно вышел в снегах на камеру Херцога, в нескольких метрах от нее развернулся на девяносто градусов — и ушел (хочется сказать: молча) по направлению к горной гряде (в противоположную сторону от места, где продолжала кружить его стая), навстречу неминуемой гибели. Камера следила, пока несуразная фигура не превратилась в точку (и метель поднимала тут тени Чехова и Мелвилла). И снова фокус: как Херцог заставляет зрителей натурально сопереживать пингвину? Будто нелетающая птица «во фраке» — чеховский дядя Ваня в последней инстанции: то есть на беду порвавший свои узы? Как он совершенно серьезно превращает в кадре безгласного пингвина в безрассудного борца за privacy, за право на одиночество, за право жить вне стаи? Причем трагизм в том, что он, герой, априори не будет услышан никакой общественностью — даже выживший пингвин не даст интервью.

Выявив свой очередной персонаж, Херцог переносит идеологию и психологию в разряд физических действий. Собственно, таков механизм циркового фокуса — престидижитация (ловкость рук и всякая телесная ловкость) превращается в «дух», в «загадку», а потому уже в метафору. И тут Херцог, конечно, раздвигает рамки традиционных подходов к понятию гуманизма — чем и велик.

Одним из ключевых персонажей «Пещеры забытых снов» тоже становится существо не антропологическое — аллигатор. Но мы вернемся к нему через несколько абзацев.

На этот раз Херцог снял документальное исследование о знаменитом открытии французских археологов — о пещере Шове, на стенах которой в 1994 году были найдены наскальные изображения. Ныне они считаются самым первым живописным опытом человечества. Фильм снят — и будет демонстрироваться в кинотеатрах — в технологии 3D, и помимо прочих смыслов этому придается еще и значение выхода 3D в сферу артхаусного кино.

Пещера Шове находится вблизи небольшого города Вальон-Пон-д'Арк в долине реки Ардеш на юге Франции; она названа в честь археолога Жан-Мари Шове; открытие в 1994 году совершили три спелеолога — помимо Шове также Эльет Брюнель Дешамс и Кристан Хиллэйр. В пещере обнаружено свыше трехсот рисунков с изображениями животных, сделанных более тридцати тысяч лет назад. Пещера закрыта для общественного доступа из-за боязни как-то повредить настенную живопись. Право доступа лишь на несколько часов и с соблюдением ограничений могут получить лишь немногие археологи. Пещера была отрезана от внешнего мира со времен ледникового периода из-за падения скалы перед ее входом. Итак, пещера «запечатана» — с целью сохранить эти артефакты в неприкосновенности. Поскольку никто не может предсказать, какое влияние окажет на них свет, электронные вибрации, влажность. Позиция отчасти двусмысленная — равная идее купить картину Микеланджело и навсегда заточить ее в сейф. Но, так или иначе, было принято решение, что лишь одна съемочная группа лишь однажды будет допущена до лицезрения и запечатления первых — из доселе известных — живописных опытов человечества. За символическую плату в один евро. Выбор пал на Вернера Херцога. Что неудивительно. Никто так, как он, не понимает физиологию фантазии, находя кинематографические способы — всегда оригинальные — запечатлеть эту сложную субстанцию.

Есть другая версия появления фильма: министр культуры Франции Фредерик Миттеран (племянник Миттерана-президента и сам документалист) яв-

ляется поклонником таланта Херцога и выдвинул именно его кандидатуру для съемок пещерных рисунков. А гонорар в один евро предложил сам режиссер, чтобы создать какую-то хитроумную фигуру, где есть государственная служба, уплата налога на сумму в один евро... ну, ироничный трюк в адрес известных чиновничьих клоунад.

Как бы то ни было, археологи и палеонтологи не прогадали. Херцог создал удивительную кинематографическую новеллу, в которой сами палеонтологи в конечном итоге ассоциируются с персонажами старинного цирка — магами, фокусниками, летающими акробатами — то есть людьми, умеющими преодолеть границы реальности лишь им доступными способами. И, как всегда, такого эффекта Херцог достигает методом «обычной» режиссуры — без спецэффектов (в прямом смысле этого слова). Так, когда в интервью один из экспертов нудит: «...Восприятие наскальных рисунков в пещере Шове зависит от вашего бэкграунда...», Херцог тут же спрашивает: «А какой у вас бэкграунд? Вы были укротителем львов?» — и эксперт отвечает: «...До изучения палеонтологии я не один год проработал акробатом под куполом — в цирке...» И хитрым образом (режиссерская «престидижитация», я так полагаю) нехитрый прием срабатывает. В сущности, ни один так называемый синхрон (термин, употребляемый на телевидении, его смысл в том, чтобы ввести интервью в «механическую» технологическую цепочку) в фильме не оказывается просто «говорящей головой»: это всегда головы «фокусников» — тех, кто знает, как преодолевается граница между реальностью и иллюзией. Археологи и спелеологи, анализирующие наскальные изображения, не столь эксцентричны, как герои предыдущих документальных картин Херцога; в «Пещере...» они всегда остаются экспертами, учеными — но одновременно они заданы как носители тайны «забытых снов». И таким образом — как Иные. А по ходу дела постепенно становятся участниками бурлеска. Херцог неостановимо жонглирует смыслами: снижая пафос медийного «шоу», возвеличивает наивные и трепетные наскальные эскизы. Которые в здравом уме протрактовать практически невозможно. В чем ученые, в сущности, Херцогу и признаются.

Тем временем наскальные изображения становятся объектом философской медитации. Технология 3D позволяет к ним приблизиться на расстояние ресницы. Первоначально режиссер не предполагал снимать в этом формате; принял решение, когда впервые увидел гроты, выступы, ниши пещеры и понял, что перед ним — театральная площадка с тайными скрытыми сценами. И сказал: «Эта пещера создана для того, чтобы снять ее в 3D». Еще за год до начала съемок в журнале «Нью-Йоркер» развернули дискуссию о том, что первобытный рисовальщик тоже работал в 3D — используя рельефы пещеры для создания эффекта движения своих картинок. Херцог считает, что никогда больше не вернется к этой технологии съемок, говоря: «Фильмы, адресованные к фантазии зрителя, к его умению создавать в голове собственные психологические ландшафты, глядя на экран, будут уничтожены рамками 3D; есть афоризм: в 3D можно снять хорошее порно, но не хорошую романтическую комедию».

Киногруппа была ограничена по времени (по четыре часа в течение шести дней) и по возможностям во время съемки. Нельзя было покинуть узкую металлическую дорожку, проложенную в пещере. Свет должен был быть минимальным. Но поскольку Херцог снимает свои незабытые — или не приснившиеся (он утверждает, что не видит снов) — сны, то, полагаю, ему подходит любая технология для того, чтобы визуализировать свои идеи: он наполняет снимаемые изображения своими образами. Поэтому сталактиты выглядят шпилями перевернутого католического собора, а рисунки и единственный отпечаток ладони рисовальщика становятся видимой плотью безразмерной Тайны Времени. И фокус в этом, а не в зрительной осязаемости линий, начертанных тридцать тысячелетий (плюс-минус три тысячелетия) назад, — это было б слишком просто.

По свидетельству палеонтологов, которых Херцог интервьюировал, его «прощупывающим», первоначальным вопросом был такой: «как можно описать конструкцию человеческой природы?» То есть про шпили католических сталактитов он знал заранее. Впрочем, в фильме про обитателей научной деревеньки на Южном полюсе он снимал подводный мир сначала как космос — переворачивая сферы мироздания. А потом как сакральное импульсивное пространство, где носятся подобия нейронов: то есть как кору головного мозга — пристанище фантазий и страданий.

Есть и еще один уровень истории про Херцога и Пещеру, которая всплыла во время съемок фильма. Когда он был ребенком и жил, как известно, в маленькой баварской деревушке, где не было кинотеатра, он однажды увидел в витрине магазина книжку о пещерных рисунках. Карманных денег на подобные расходы не было, и Вернер-подросток решил их заработать, что и сделал, подбирая теннисные мячи на спортивной площадке. «Украдкой я постоянно следил — не купил ли кто «мою» книгу, — рассказывает Херцог. — Через полгода я стал ее обладателем и до сих пор помню тот восторг, который охватил меня, когда я перевернул первую страницу, и благоговейный трепет». Как и в предыдущих документальных картинах Херцога, в «Пещере...» одним из главных действующих лиц является голос режиссера, его собственный закадровый рассказ. Знаменитый тон заговорщика и знаменитый синтаксис: предложения начинаются заклинаниями, намеками на потусторонние предзнаменования, а заканчиваются лукавыми юморесками. Эдгар Аллан По вполне бы пригодился ему в качестве сценариста, если бы согласился за отдельную плату разбавлять детективный морок скетчами в конце каждого абзаца.

Долго «прилипая» глазами к шероховатым росчеркам — абрисам буйвола, лошадей, пещерного льва, носорога, — Херцог в финале выбирается из пещеры на свет и предлагает вниманию публики фиглярский постскриптум. Кипируя пафос и слезы просветления, он предлагает встать на точку зрения аллигатора, проживающего по соседству с пещерой Шове. В тридцати километрах оттуда есть заповедник, устроенный вблизи атомной станции: там, используя воду, охлаждающую атомный реактор, практичные французы создали тропический микроклимат. И развели крокодилов, которые вскоре сделались альбиносами (безумный нюанс).

Дальше: Херцог умудряется в пределах одной своей визуальной фразы объединить вещи не объединяемые, но связанные прихотливой логикой сакральных смыслов. Примерно так: не исключено, что крокодил, появившийся вопреки логике Истории на юге Франции (благодаря функционированию ядерного реактора), сможет считать с палеонтологических фресок больше смыслов, чем современный человек. Если проберется туда неведомыми подземными водными тропами. Рептилия представлена потенциальным посетителем пещерной галереи и снята в финальном кадре таким образом: часть зрачка находится над водой, часть — под водой. Но система зрения аллигаторов — в отличие от оптической структуры человеческого глаза — позволяет ему прекрасно видеть под водой, да еще и в темноте. Так на сцене появляется персонаж, как бы персонифицирующий технологию 3D. Идеальный посетитель музея Шове — Херцога.

P.S. Под натиском общественности после одного из просмотров Херцог признался, что постскриптум — «не идеально фактологичен, но аллигатор живой». И заметил, что верить можно только одному: «экстатическим проявлениям собственной фантазии...»

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Мама, ложь и кинокамера

«Матери»
Majki
Автор сценария, режиссер **Милчо Манчевски**
Оператор **Владимир Самойловски**
Композитор **Игорь Василев**
Художник **Давид Муннс**
В ролях: **Ана Стояновска, Владимир Ячев, Димитар Гьоргжиевски, Ратка Радманович, Салаетин Белал, Эмилия Стояковска и другие**
Banana Film DOOEL, Ciné-Sud Promotion, Element Films
Македония
2010

Фильм «Матери» македонского режиссера Милчо Манчевски, представленный в Панораме Берлинале, начинается с недоразумения, почти с анекдота. Комичный малый, сидя в кафе, с весенним блаженством на лице наблюдает за компанией девятилетних школьниц, которые, в свою очередь, обсуждают недавнее появление в городе маньяка-эксгибициониста. Идти в полицию вызываются лишь две девочки, и то, чтобы прогулять уроки. В конце концов в участок приводят зеваку из кафе, а за прогульщицами приходит мать одной из них. Пойман ли реальный перверт или проказницы просто оклеветали беднягу — останется неизвестным.

По преимуществу фильм Манчевски решен традиционно: это та усредненная режиссерская манера, равно приветствуемая и на европейских фестивалях, и на европейском же телевидении. Отработанные шутки, гладко играющие актеры, устоявшиеся еще со времен первых успехов Кустурицы разновозрастные типажи. Все это, с изрядным добавлением мелодраматизма и фольклорной экзотики, есть и во втором эпизоде — о трио документалистов (режиссер, красавица ассистент Ана, звукооператор, тайно влюбленный в ассистента), приехавших в заброшенное село, чтобы снять житье старика и старухи, ветхих брата и сестры, уже пятнадцать лет друг с другом не разговаривающих.

Однако третья часть — явно и ярко диссонирующая с предыдущими — выводит фильм на иной уровень.

20 июня 2008 года полиция Македонии задержала журналиста местной «Утренней газеты» Владо Танеского по обвинению в убийствах нескольких пожилых женщин в районе

города Кичево, совершенных в последние несколько месяцев. Правоохранительные органы заявили, что имеют неоспоримые доказательства причастности мужчины к убийствам трех женщин от пятидесяти пяти до семидесяти лет. Перед смертью все жертвы подвергались жестокому насилию. Как стало вскоре известно, Танеский сам несколько раз передавал в свою газету, а также в ряд электронных изданий репортажи из Кичево об убийствах и о деталях расследования. Перед этим преступления в Кичево ошибочно пытались приписать двоим рецидивистам.

Завершающая часть фильма «Матери» и представляет собой документальный репортаж о том деле — начиная от первого убийства до загадочной смерти Танеского в тюрьме. Также реконструирован психологический профиль убийцы: причины того, что он сделал, коренятся в его детстве.

Итак, в «Матерях» Манчевски вновь использует трехсоставную структуру, принесшую ему успех в его дебютном полнометражном фильме «Перед дождем» («Золотой лев» и приз ФИПРЕССИ в Венеции, номинация на «Оскар»; 1994). Первая и третья части имеют ряд общих мотивов — перверсия, расследование, сомнительное обвинение, но в целом внутренние связи еще более произвольны, чем раньше: эпизоды различаются в настроении и в жанровой принадлежности, действие проходит в разных местах. При этом главный герой, сквозной персонаж — не в немалой степени условная фигура матери, но человек с камерой. Его странную антропологию Манчевски и пытается исследовать. Каждый сюжет фильма в той или иной степени удостоверяется камерой. В первой части, пока полицейские решают, что делать с путаными показаниями детей, подружки развлекаются тем, что снимают себя на мобильные телефоны. Потом следует новелла о съемках документального фильма. Наконец, люди снимающие удалены из кадра, точнее, растворены в репортаже, каковой, согласно с социокультурными предписаниями, претендует на максимальную объективность. Здесь зритель делит с автором один смысловой ракурс, погружается в медийное пространство, манипулирующее понятиями истины и лжи в масштабах, перед которыми предполагаемое вранье детишек из первого фрагмента кажется милой шуткой. В некотором роде жуткая история убийств в Кичево создана СМИ.

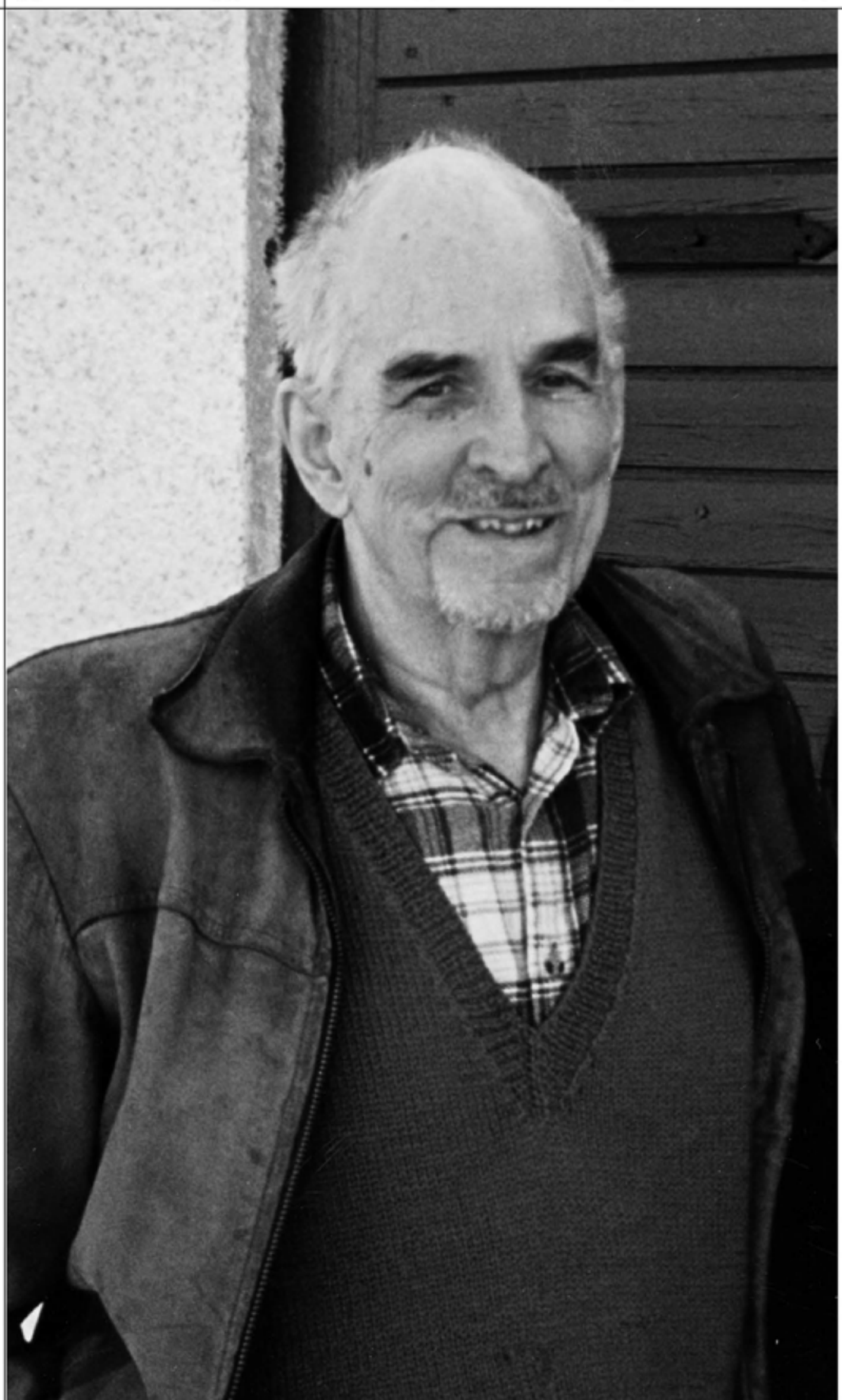
На пресс-конференции после премьеры фильма в Берлине режиссер сказал, что «Матери» — фильм о сути правды. Хочется лишь уточнить: о сути правды на экране. В первой части его кино развлекает (отвлекает — обманывает обыденным прологом), во второй — рефлексирует на тему манипуляции, в третьей — показывает чудовищную власть манипулятивных механизмов. В результате у Манчевски получилось диалектически точное исследование взаимодействия реальности объективной и реальности кинематографической природы.

Но почему все-таки акцент самим названием ставится на матерях?

Мать в первом эпизоде комична. Во втором центральные характеры: старушка, так и не ставшая матерью, и юная Ана, готовящаяся родить. В третьем случае речь идет о женщинах, убитых именно за то, что они матери. Таким образом, материнство выступает как анекдотическая морока, как потенция — уже угасшая или еще не реализованная, как объект извращенного желания и в итоге как проклятие. Для понимания фильма, впрочем, важно то, что материнство — непреложный, нефальсифицируемый факт. Мать — источник одной безусловной реальности, реальности будущей, становящейся жизни. Порождающее свойство камеры парадоксальным образом устремлено в прошлое: кадр — это всегда о прошлом, о том, что уже произошло, о том, «как люди жили когда-то», говоря словами документалиста из второй части.

Будущее материнства и прошлое съемки встречаются в фильме, в точке киноправды, пусть по-авторски субъективной. Это пересечение глубоко трагично: камера, как и смерть, разделяет. Каждая мать в конце концов остается в одиночестве; и суть правды — выбор одиноких.

И М Е Н А



Ингмар Бергман

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Бергман в контексте Берлинале

Статус того или иного киномероприятия во многом определяется глубиной уважения к кинематографической культуре, к ее историческим достижениям. Именно поэтому первые строчки фестивальной иерархии по праву принадлежат смотрам, обращенным в далекое прошлое, будь то знаменитый итальянский фестиваль в Порденоне, целиком посвященный немому кино, или госфильмофондовский Фестиваль архивного кино в Белых Столбах.

Этой традиции следуют сегодня как большие смотры, так и малые. Скажем, известный фестиваль в Теллурайде (США, штат Колорадо) обязательно включает в число своих сорока программ не только сборники студенческих произведений, но и немые ленты с живой музыкой, вновь открытые шедевры старого кино, малоизвестные картины 30—40-х годов. Тем самым современная продукция попадает в контекст истории.

Широко известна кинофилия Каннского фестиваля. До недавнего времени относительно меньше внимания на эту сторону своих программ обращали в Берлине, где текущие политические баталии и эстетические споры казались важнее наследия прошлого. И вот на нынешнем фестивале старое кино обрело право не только на упоминание, но и на превращение в главное событие Берлинале. Его программам в целом можно высказывать самого разного рода упреки. Многие мои коллеги неоднократно сетовали на редкостно слабый уровень конкурсной программы и малоинтересную Панораму (до Форума молодого кино, как правило, усилия отечественных журналистов не доводят).

Но все заметили ретроспективу фильмов Ингмара Бергмана — абсолютно полную, что касается его режиссерских работ в кино, и частично включающую те картины, где он выступал в качестве сценариста. Здесь особо интересны были работы, обращенные к собственной биографии и многотрудной истории семьи, взрастившей гения в разгар духовного кризиса капитализма (как писали в советское время). Были показаны и ленты, посвященные Бергману и его творчеству. О нем рассказывал и их автор Стиг Бьёркман, и актриса и режиссер Лив Ульман, к свидетельским показаниям которой мы еще вернемся.

Просматривая отдельные фильмы этой программы (всю ее целиком охватить было практически невозможно), я обратил внимание на то, насколько по-разному воспринимаются эти картины на различных этапах жизни. Многие из них я впервые увидел в возрасте четырнадцати-шестнадцати лет, когда только-только стал киноманом. С нынешним просмотром эти первые впечатления разделяют полвека. Отмечу, что качество копий и тогда, и сейчас было безупречно: на рубеже 50—60-х годов XX века самые-самые классиче-

ские фильмы Бергмана впервые выходили на мировые экраны, а Берлинале удалось невозможное — показать совершенно новые, специально для этого мероприятия напечатанные копии с отреставрированных негативов.

Мои же психологические реакции и искусствоведческие оценки, как и размышления по поводу судьбы автора и человечества, естественно, радикально трансформировались. Поэтому мне показалось любопытным описать в этой статье динамику перехода от одного типа восприятия к другому, от одного социокультурного контекста и типа существования кинопроцесса к другому.

Прежде чем перейти собственно к фильмам патриарха, мне бы хотелось начать с воспоминания иного рода, но тоже связанного с нынешней Берлинале. На специальной церемонии здесь вручали «Берлинскую камеру» нескольким деятелям кино, заслуги которых перед седьмым искусством сложно переоценить. Среди них была основательница израильского киноархива Лия Ван Леер, бывшая многие годы и руководителем кинофестиваля в Иерусалиме. Я познакомился с ней еще в начале 70-х годов минувшего века, когда работал в Госфильмофонде и сопровождал в качестве переводчика его основателя и директора Виктора Станиславовича Привато в поездках на конгрессы Международной федерации киноархивов (ФИАФ). Лия сразу поразила меня свободным владением множеством языков, начиная с русского, поскольку была родом из Бессарабии; про английский, французский и иврит я и не говорю. Времена тогда были сложные, и на следующий конгресс ФИАФ, который должен был состояться в Москве в 1973 году, пригласить человека из Израиля было практически невозможно. Тем не менее нам это удалось. Лия Ван Леер приехала в Москву и участвовала в работе конгресса. Помнится, чтобы уж совсем восстановить дух времени, по приезде я бросился к ней навстречу и сказал, как я рад, что она все-таки приехала, а потом нервно вздрогнул и оглянулся на куратора конгресса из органов госбезопасности, хотя, думается, он не обратил на этот радостный прием особого внимания.

С тех пор мы виделись с Лией Ван Леер на самых разных кинематографических мероприятиях и практически на всех крупных фестивалях. И хотя, конечно, возраст берет свое и последнее время она передвигается с трудом, но энергии ее хватает на то, чтобы оставаться в курсе всех кинематографических событий. Церемония вручения берлинской камеры стала своеобразным признанием ее заслуг перед и архивным, и фестивальным движением.

Аналогичные и даже более публичные почести сопровождали Лив Ульман — любимую актрису последнего этапа творчества Бергмана и спутницу его жизни на протяжении нескольких лет. Лив Ульман не так давно была председателем жюри Московского международного кинофестиваля и уже тогда дала мне большое и очень трогательное интервью, посвященное ее отношениям с Ингмаром — с момента знакомства, которое привело ее на съемочную площадку фильма «Персона» и ввело в жизнь режиссера, вплоть до этапа его отшельничества на острове Форё, куда она к нему приезжала незадолго до кончины.

Лив Ульман выступала в Берлине с комментариями по поводу жизни и творчества мастера и была по существу главной носительницей реальной живой человеческой памяти о нем от «Персоны» — картины, обогнавшей свое время по смелости психологических коллизий и яркости художественных решений, невзирая на аскетизм изобразительного ряда, до снятой уже на видео «Сарабанды», в которой великий мастер расставался со своим прошлым. Очень важна была личностная интонация. «Я познакомилась с Ингмаром случайно на улице в Стокгольме, — рассказывает Лив. — Я шла со своей ближайшей подругой, актрисой Биби Андерсон. Ингмар посмотрел на меня и тут же сказал, что хочет снять меня в кино — как в сказке. Потом он заболел и в больнице обратил внимание на нашу фотографию вместе с Биби. Он решил снять историю двух женщин, одновременно похожих и непохожих друг на друга, и тут же в больнице за две недели написал сценарий «Персоны».

Берлинская программа позволила вернуться не только к «Персоне», но и к первым шагам Ингмара Бергмана в искусстве, когда он сочетал работу в кино со своим основным занятием — театром. Самые ранние его картины (я их в свое время смотрел во Французской синематеке), где он выступал еще в качестве сценариста, сильно постарели, но уже тогда я запомнил красивое название одной из первых его режиссерских работ «Дождь идет над нашей любовью», во многом отражающее пессимистические настроения, охватившие после второй мировой войны значительную часть Европы, а Скандинавию,

Ингмар Бергман

пожалуй, еще в большей степени. Берлинская ретроспектива напомнила о том, что нескандинавская часть Европы открыла для себя Бергмана, уже хорошо известного у себя на родине, на фестивале в Венеции, где в 1948 году был показан фильм «Музыка в темноте», но пришлось ждать еще почти десять лет, чтобы его известность стала общеевропейской и даже всемирной после показа в Канне в 1956 году картины, которая сегодня кажется для него не характерной, ибо более комической, чем драматической, — «Улыбки летней ночи».

На тот момент в Швеции он уже был живым классиком и, начиная с «Тюрьмы» в 1949 году, каждая его последующая картина углублялась все больше и больше в тайны не столько человеческого существования, сколько человеческой психики, хотя он, в отличие от многих других режиссеров того времени, никогда не увлекался учением Зигмунда Фрейда и его последователей. Его больше интересовали проблемы философские, касающиеся внутреннего мира человека. При этом он удивительно тонко чувствовал особенности жанра, переходя от одного фильма к другому с той же группой актеров, с теми же персонажами, в чем ему помогал сценический опыт, этих исполнителей сформировавший.

С первых же лет знакомства с творчеством Бергмана меня неоднократно привлекали его экскурсы в летнее время, когда, казалось, на место абсолютного пессимизма приходит вера в то, что все, быть может, обойдется и будет только к лучшему. «Летние игры», поставленные в начале 50-х, и в особенности «Лето с Моникой» (1953), в этом плане кажутся манифестами северного эротизма, столь ярко воплощенного в рекламном плакате с Харриет Андерсон с обнаженными плечами, который будоражил мое юношеское воображение.

Быть может, в силу этого фантазма, с фильмом «Лето с Моникой» у меня связаны особые воспоминания и даже одна весьма комичная история. Дело в том, что у этой картины изначально была репутация одной из самых

эротичных в раннем творчестве Бергмана. Но так случилось, что во время своего пребывания во Франции именно ее мне увидеть не удалось, и впоследствии я гонялся за ней по всему миру, поскольку старые фильмы в кинотеатрах показывались и показываются чрезвычайно редко. Но вот мне несказанно повезло: будучи в гостях у отца в Болгарии, я обнаружил в программе кинотеатра эту загадочную картину и в последний день своего пребывания ринулся на поиски кино, которое находилось на окраине Софии. Приехав туда, я в ужасе обнаружил, что отключили электричество и «Лето с Моникой» вновь — в третий, четвертый, пятый, а то и в десятый раз — оказалось недосягаемым блаженством.

Конечно, со временем я добился своего. Это был один из первых фильмов, который я выписал в богатейшем хранилище отечественного киноархива, когда оформился туда на работу, и он не обманул моих ожиданий. Поэтому я не мог отказать себе в удовольствии пересмотреть его вновь на Берлинском кинофестивале, и впечатление оказалось не менее ярким, быть может, именно из-за личных ассоциаций.

В первой половине 50-х Бергман экспериментировал с самыми контрастными красками и их сочетаниями. За лирическим «Летом с Моникой» последовала одна из самых пессимистичных его картин — «Вечер шутов». Здесь причудливо сочетались элементы шутовства и балагана с мрачной экзистенциальной драмой. Безжалостная вивисекция человеческих страстей и пороков превращалась автором в яркое, почти цирковое зрелище, что было обусловлено той средой, в которой происходило действие. В берлинской программе это было, пожалуй, одно из самых современных произведений, сохранивших свою актуальность и по сей день.

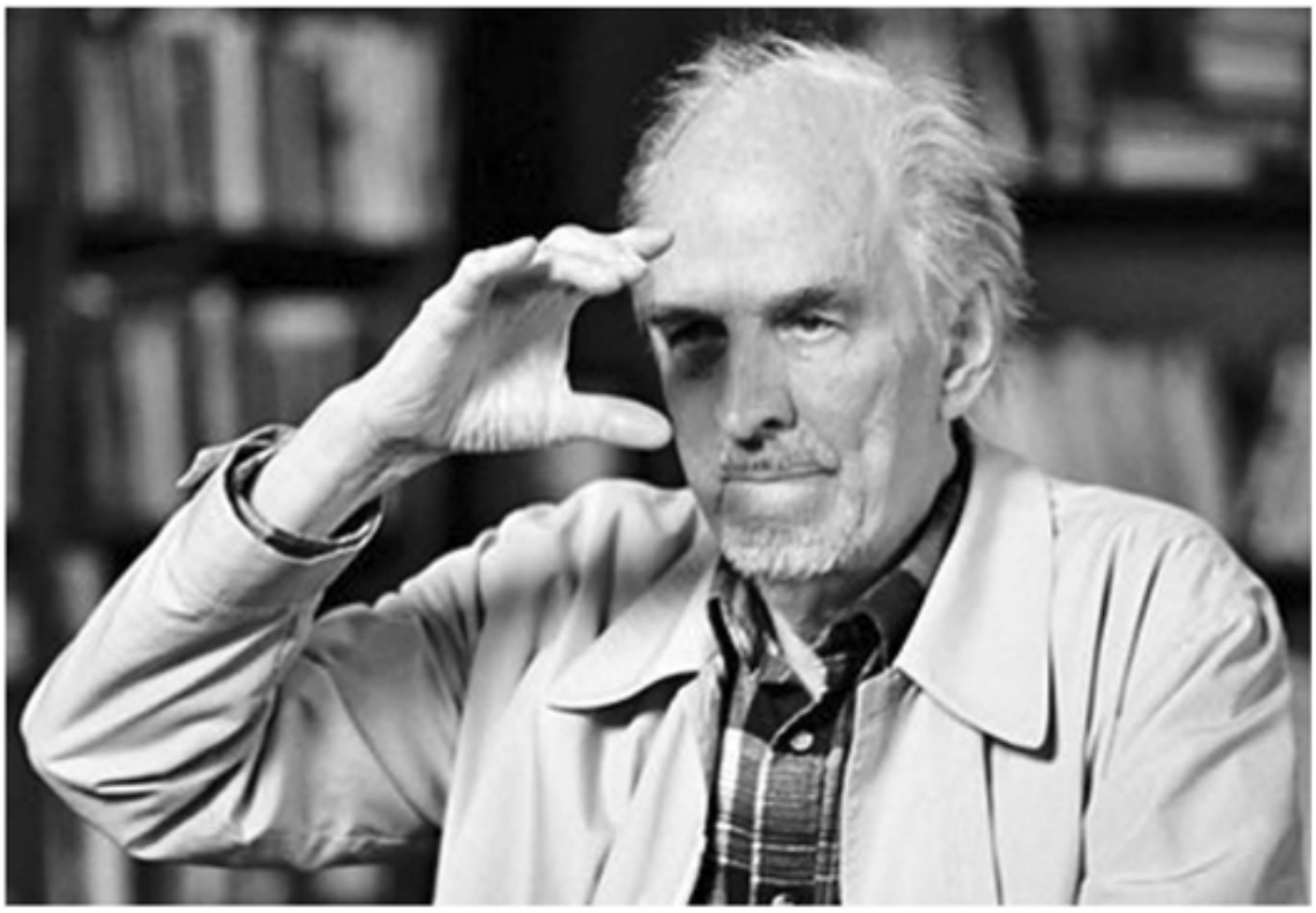
Время наибольшей славы Ингмара Бергмана приходится на эпоху безоговорочной победы интеллектуального философского кино не только в Европе, но, как казалось тогда, и во всем мире. Советские фильмы шли в общем потоке и обгоняли свое время серьезным отношением к кино как к искусству, стремлением ставить актуальные проблемы и добиваться художественного совершенства. «Баллада о солдате» и «Летят журавли» стали достойными спутниками «Седьмой печати» и «Земляничной поляны». Но вот «Седьмая печать» смотрится сегодня совершенно другими глазами. Раньше казалось, что это историческая драма, точная реконструкция уходящей эпохи — что-то безоговорочно принадлежащее прошлому. Сегодня кино добилось значительных успехов в воспроизведении внешних примет различных исторических эпох, в том числе и средневекового быта, не только благодаря цвету, но и потому, что сам предметный мир выглядит на нынешнем экране несколько иначе, чем в прошлом веке, даже если он и не в 3D.

«Седьмая печать» — великое произведение, которое было сделано на смехотворно маленький бюджет и опровергает псевдоистину, что качество картины определяется исключительно количеством затраченных на нее денег. Философские дискуссии, которым придаются герои и Смерть, диалоги персонажей Гуннара Бьёрнстранда, Бенгта Экерота и Макса фон Сюдова носят характер интеллектуальной игры, и шахматная доска появляется на экране далеко не случайно. Двое из названных исполнителей — фон Сюдов и Бьёрнстранд — пожалуй, самые любимые актеры Бергмана этого периода. Позднее их сменит Эрланд Юзефсон, который перекинет мостик к последнему фильму Тарковского, столь бергмановскому по форме и сути.

Много лет спустя Макс фон Сюдов приедет на Московский международный кинофестиваль, чтобы поддержать молодого испанского режиссера Хуана Карлоса Френадийо, поставившего с его участием картину «Интакто». Когда я позвонил на телеканал «Культура» и попросил снять с ним интервью, то получил неожиданный ответ: «Его все равно никто не знает. Кому он сегодня интересен?» А ведь Макс фон Сюдов, пожалуй, единственный актер, который сочетал успешную работу с Ингмаром Бергманом с голливудской карьерой — он сыграл несколько заметных ролей в известных блокбастерах от

«Судьи Дредда» через «Особое мнение» Спилберга до «Робина Гуда» 2010 года. Вот вам и уважение к классике!

Поэтому возращение к творчеству этого гениального актера, возможность, которую дала ретроспектива в Берлине, была одной из самых примечательных ее черт. Как ни странно, в моем сознании превращение средневековых героев в шахматные фигуры резонировало с современным восприяти-



Ингмар Бергман

ем «Александра Невского» Эйзенштейна — тоже абсолютно не реконструировавшего какие бы то ни было исторические события, а разыгрывавшего искусственный и назидательный сюжет, правда, в этом случае не столько философского, сколько политического плана.

А вот «Земляничная поляна» абсолютно не утеряла своей пронзительной актуальности, быть может, потому, что в юности я не мог понять всей глубины ее концепции, обращенной к причудам человеческой памяти — самому модному направлению исследований современной философии и культурологии. Действительно, в шестнадцать лет было трудно представить себя семидесятилетним стариком, блестяще сыгранным классиком шведского кино Виктором Шёстрёмом. Эта картина под воздействием времени, пожалуй, не изменилась совсем, а вот ее восприятие стало значительно глубже, и теперь я мог примерить ее на свою жизнь в значительно большей степени, чем тогда.

Весьма своеобразно воспринимались в современном контексте политико-религиозные драмы, которыми Бергман отреагировал на политизацию западного сознания к середине 60-х. С ними была связана тоже весьма любопытная история. Первая картина из этого цикла «Как в зеркале», или, как точнее переводится цитата из Священного писания, «Как сквозь тусклое стекло», долгое время мне была недоступна. Я посмотрел ее лишь в Госфильмофонде и при весьма причудливых обстоятельствах. Дело в том, что фильм пришел в архив без каких-либо субтитров, и я совершал чудеса эквилибристики, переводя ее по немецкому монтажному листу, правда, с предварительным просмотром. Для меня в те годы не во всем доходили евангельские ассоциации и радикальный поединок Бергмана со своим же религиозным прошлым (все-таки Ингмар был сыном пастора, а я — лишь правнук православного священника), но причудливое переплетение секса и веры тогда травмировало воображение и, быть может, простимулировало два десятилетия спустя на написание книги «Боги и дьяволы в зеркале экрана».

Фильм «Гости к причастию» продолжал диалог с религией, но здесь главными были политические дилеммы, поскольку современный мир явно не соответствовал религиозным представлениям. И, наконец, уже совсем знаменитая лента «Молчание», где танки бороздили улицы вымышленного города, а героиня Ингрид Тулин впечатляюще мастурбировала под шум моторов и скрип гусениц по асфальту.

Картина эта многие годы была абсолютно недостижима для жителей СССР. Поэтому когда в 1966 году я с группой студентов МГУ попал в Польшу и с изумлением обнаружил, что запретная картина демонстрируется совершенно открыто в Польской синематеке, не мог не воспользоваться помощью Владимира Дмитриева, чтобы попасть на этот уникальный просмотр, память о котором многие годы сохранялась как кинематографическая драгоценность.

В современных условиях религиозная трилогия Бергмана звучит более чем актуально. Ни одна из проблем, им обозначенных, не нашла решения, хотя сегодня мы в большей степени размышляем о роли мусульманства, нежели североевропейского протестантизма. Не знаю, как воспринималась в Берлине картина, которую можно считать своеобразным антрактом между двумя драматическими эпизодами, — «Чтобы не говорить обо всех этих женщинах», снятая после «Молчания» и перед «Персоной». Скажу только, что наибольший интерес критиков практически всех стран вызывали картины более редкие, сделанные тогда, когда интеллектуальное философское кино отошло на второй план и уступило место более политически актуальным произведениям — в Швеции лентам Бу Видерберга, Вильгота Шёмана или Яна Труэля. Абсолютный пессимизм «Часа волка», «Стыда», «Ритуала» и «Страсти» даже сегодня кажется таким невиданной силы концентратом отрицательных эмоций, что в сознании остается полная безысходность, но даже в рамках этой безысходности Ингмару Бергману удалось найти совершенно неожиданные ноты человечности, прозвучавшие в одном из его шедевров — фильме «Шепоты и крики».

Как отметил один из наших критиков, Бергман доказал абсолютную актуальность своего мировидения дуэтом Лив Ульман и Эрланда Юзефсона в «Сценах супружеской жизни» и не только потому, что это одновременно и кинофильм, и телевизионный сериал. В Берлине во всех разделах программы проблема разводов и сложной судьбы пар, которые не могут найти друг друга или, найдя, теряют, стала чуть ли не абсолютным лейтмотивом. В этом смысле там, где Бергман был первооткрывателем, Асгар Фархади, иранский постановщик фильма «Надер и Симин. Развод», получивший «Золотого медведя», оказывается продолжателем опять-таки на территории не протестантизма, а мусульманства.

Конечно, не все показанные в рамках ретроспективы картины с позиции сегодняшнего дня кажутся безупречными. Да и сам Бергман порой критически относился к тому, что он делал уже как режиссер мирового класса на основе копродукций. Фильмы эти были известны, пользовались зрительским успехом, но им чего-то не хватало — не хватало сосредоточенности на главной мысли, которая проходит через все творчество Ингмара Бергмана, мысли о трагизме самого человеческого существования. И «Змеиное яйцо», и «Осенняя соната», и «Из жизни марионеток» показались в берлинском контексте произведениями, как это ни странно, второстепенными, в значительной степени уступающими шедеврам мастера.

Умелое владение повествовательными технологиями, позволявшее ему работать с одинаковым блеском и в кино, и на телевидении, пренебрежение зрелищными моментами в пользу психологической глубины и неожиданности столкновения страстей сохраняли актуальность бергмановского наследия до самых последних лет его жизни, когда он уже удалился на остров Форё и был практически недостижим для посторонних. Когда я объясняю студентам ошибочность обиходного представления о коммерческих и некоммерческих

фильмах, я всегда привожу в пример фильм Бергмана «После репетиции», снятый для телевидения, но во многих странах показанный и в кинотеатрах. Его коммерческая рентабельность оказывается безусловно выше, чем у подавляющего большинства голливудских блокбастеров, поскольку затраты на съемку трех актеров на одной сцене минимальны и имя Бергмана гарантирует продажу на ведущие телевизионные каналы мира, на дополнительные доходы в кинотеатрах и за счет бесчисленных фестивальных показов.

В поздний период своего творчества Ингмар Бергман, как известно, углубился в биографические проблемы, начиная с последнего фильма, снятого для кинотеатров в начале 80-х, — «Фанни и Александр». Трагизм мироощущения сохранился и в сценариях о судьбах собственной семьи, в частности, в фильме и сериале Билле Аугуста начала 90-х годов «Благие намерения».

И все же основное ощущение, которое я вынес из отрывочного и далеко не полного просмотра фильмов Ингмара Бергмана на Берлинском фестивале, — это ощущение удивительной жизнеспособности искусства, умения всегда и везде находить элементы шутовства и актерства, которые не только давали зрителю разрядку, но и устанавливали контакт режиссера с широкой публикой, для которой, быть может, его философские дилеммы были не только недоступны, но и не интересны. Живая линия этого искусства была связана с передачей непосредственных чувств, страстей и столкновений в ситуациях, в том числе и архетипических, которые каждый мог примерить на свою жизнь, и с превращением их в зрелище, откуда своеобразный отстраненный взгляд Бергмана, как художника, философа и лицедея одновременно. Именно этот урок старого кино хотелось бы преподать кино современному, которому порой не хватает и дистанции, и глубины размышлений о тех событиях, которые не только нас окружают, но и — самое главное — происходят в нашем воображении, и поэтому оказываются значительно более живучими, нежели какие бы то ни было реальные факты и их обобщения. Этот урок Берлинале заставил меня вновь пожалеть о том, что формат полной ретроспективы большого режиссера пока — по техническим, экономическим и, главное, социокультурным причинам — остается недостижимым для Московского международного фестиваля, хотя стремиться к этому, конечно, нужно. Для этого уважение к киноискусству и его классике должно стать присущим не только братству киноманов, но и обществу в целом.

Последнее же слово оставим за Лив Ульман, она имеет на это право: «Когда мы закончили съемку последнего кадра фильма «Сарабанда» — это был мой крупный план, — должна была состояться вечеринка. И вдруг Ингмар у двери помахал нам рукой на прощание и удалился. И тогда все мы поняли, что вечеринка будет уже без него, что мы его больше никогда не увидим и фильмы придется нам делать тоже без его участия. Он улетел на остров Форё и до самой смерти, целых четыре года, оставался там и не хотел никого видеть, кроме своих детей. И как-то, будучи на родине в Норвегии, я почувствовала, что Ингмар уходит из жизни. В фильме «Сарабанда» есть одна фраза, которая произвела на меня сильное впечатление. Моя героиня неожиданно приезжает к мужу, и он ее спрашивает: «Почему?» «Потому что я почувствовала, что ты меня позвал», — отвечает она. Ну вот и я почувствовала, что Ингмар меня позвал, тут же наняла частный самолет и полетела к нему попрощаться. Лежа рядом с ним, умирающим, я поблагодарила его за все, что он мне дал и профессионально, и как человеку. Через пять часов после этого прощания его не стало». Остались фильмы и память о великом художнике.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Бумажные игры

Мишель Осело

Мишель Осело — легендарное имя в анимационном мире. В отличие от многих талантливых собратьев по рискованному делу «одушевления», Осело давно вышел за пределы собственно анимационного «гетто». Его фильмы удостаиваются призов не только специализированных фестивалей, но и «Сезаров», каннских наград. Телевизионные показы его «серийных» работ собирают немыслимые рейтинги, а полнометражные картины (прежде всего «Кирику и Колдунья», сиквел «Кирику и дикие звери») в Европе взрывают бокс-офис.

Стиль фильмов Осело, при всем различии технологий, — родом из детства. Режиссер, рожденный на французской Ривьере, с малолетства жил в Гвинее. Западная Африка — его вторая родина. Декоративный колорит «черной этники» — язык, на котором он свободно говорит на экране.

Есть еще одно важное обстоятельство: режиссер никогда специально не обучался анимации. На протяжении многих лет он изучал тонкости декоративно-прикладного искусства в Школе изящных искусств в Анже, в Калифорнийском институте искусств. Подчеркнутая декоративность, стилизация различных фактур и материалов (резьба, роспись, керамика), обращенность к древним ритуалам — характерные черты особого «узорного», легко узнаваемого почерка Осело.

Если говорить о предтечах, на которые опирается его стиль, то это замысловатый микст древнегреческой керамики, древнеегипетских канонов, изысканных книжных гравюр Хокусая, иллюстраций британцев Артура Ракхема и Хит Робинсон и, конечно же, цепкой утонченности графического пера Обри Бёрдсли.

В анимационной среде Осело прославили его ранние короткометражные картины. Среди них «Три изобретателя». Из бумажного кружева изваяна (вырезана простыми ножницами) вселенная. Герои фильма, изобретатели, воодушевлены идеей создания волшебных устройств, дабы сделать жизнь прекрасней. Но обыватели их затеи воспринимают в штыки.

Его самый знаменитый фильм «Кирику и Колдунья» о героических приключениях особенного африканского мальчугана, который до собственного рождения уже хорошо знает, чего хочет. Из утробы требовательно обращается к матери: «Мама, дай мне родиться!» Мама с пониманием относится к просьбе. И ребенок — сам! — рождается. Потом просит: «Мама, помой меня!» Узнав о происках злобной Колдуньи, высушившей родник, уничтожившей мужчин в деревне, малыш отправляется по дороге огненных деревьев на решающее сражение...

Кирику очень разнокалиберный герой. Он одновременно маленький и большой, слабый и сильный. Хотите быть свободными, говорит Осело, не бойтесь ответственности, не ждите команды сверху: складывайте собственную судьбу самостоятельно. История подвигов малыша Геркулеса рассказана с иронией, но главное — безмерно живописно.

Этот принцип — сцепленные сюжетные звенья смыкаются в красочное многооттеночное ожерелье фильма (как правило, сказки) — становится для режиссера основополагающим. Для Осело не существует ограничений в выборе стран и континентов — реальных и выдуманных, времен и эпох. Сквозной нитью, накрепко сшивающей хронотоп, становятся сами герои. Они проникают сквозь среды, границы, эпохи. Они сами являются цементом, соединяющим «кирпичики» в зданиях его сказок.

Сказка для него универсальный и вечный сюжет о человеке. Осело берет старые, всем известные истории и заново переосмысливает их: «Я играю с шарами, которые бесчисленные жонглеры уже использовали на протяжении многих веков. Эти шары, которые передаются из рук в руки, не новые. Но моя игра происходит сейчас, и я не знаю, чем она обернется».

Принцы и принцессы — любимые герои Осело, переходят из сюжета в сюжет, всем знакомый с детства. Именно «Принцы и принцессы» (2000) вернули в анимацию моду на «силуэтное кино», с которого искусство оживления когда-то начиналось.

Самый монолитный, внутренне целостный фильм «Азур и Азмар» (2006), собравший в мире почти двадцать два миллиона долларов. Мегапродукция, фильм-концерн, объединивший усилия аниматоров Франции, Италии, Испании, Бельгии. История молочных братьев — богача блондина Азура с глазами цвета неба и бедняка брюнета Азмара с глазами цвета ночи. Здесь есть традиционное для Осело путешествие по волшебному миру в поисках загадочной страны Феи Джиннов. Там, на рубеже дня и ночи, от героев потребуется не только свершение подвигов, но и изменение себя (по Осело, самосовершенствование и есть самое трудное свершение, почти подвиг). Только так можно снова стать братьями. Несмотря на изобилие изобразительной и философической символики, фильм оставляет ощущение прямолинейного, почти публицистического месседжа — о братстве людей разной крови. К тому же компьютерная обработка высушила и уплощила изображение. Что, впрочем, нисколько не помешало популярности картины. После хита «Азур и Азмар» режиссер стал знаменитым настолько, что сама Бьёрк попросила его сделать видеоклип на музыку «свинцового сингла» из ее сольного альбома Volta. В нем черные контуры танцовщиков, движущихся на фоне цветного экрана, напоминают силуэтную анимацию. На экране — перевернутое лицо певицы, размываемое водными узорами...

Силуэтная анимация — конек Осело. Своим названием силуэтная анимация обязана генеральному контролеру финансов Франции Этьену де Силуэту. Его непопулярные методы экономии за счет подданных вызвали негодование художников. Возникла злая карикатура в виде теневого профиля, вы-

резанная из черной бумаги, ставшая сразу известной. Так с середины XVIII века во Франции обрело жизнь искусство силуэта.

Силуэтная анимация — одна из самых рукотворных, старейших технологий. Плоские фигуры вырезаются из бумаги (в том числе фотографической), картона, ткани, тонких листов металла и накладываются на целлулоидную пленку (или стекло). Для каждого следующего кадра их положение микроскопически изменяется. Одна из пионеров силуэтной анимации, Лотте Райнигер, в своих незамысловатых историях задала канон стилю. С помощью этого метода создан один из первых полнометражных фантастических мультфильмов «Апостол» (1917) аргентинца Квирини Кристиани. В мультфильме «Приключения принца Ахмеда» (1926) уже использованы не белые, а черные силуэты на цветном фоне, подсвеченные сзади. Это совсем близко к технологии Осело. У силуэтной анимации своя история, свой расцвет, свои неудачи, свои кумиры. Мишель Осело — самый именитый.

«Азур и Азмар»

Он дорожит старомодной, дешевой, можно сказать, допотопной техникой — когда всё в твоих руках. Ему нравится именно доморощенность работы с простой бумагой, сам процесс «вырезания». «Это единственная область, где человечество не прогрессирует, как и нравственность». При этом Осело всегда идет в ногу со временем, использует в работе новейшие технологии: компьютер, 3D, стереокино. Но и в виртуальном дискретном пространстве он точно воспроизводит текстуру: бумагу, ткань, каменный барельеф. Для воспроизведения силуэтной техники в компьютере вместо вырезанных силуэтов используют отсканированные изображения или векторную графику. «Цифра» просто ускоряет темп работы.

Осело не гонится за оригинальностью. Но каждый кадр выстраивает как рукотворную картину, не боясь симметрии, украшает кадр орнаментами, сложными узорами.

У Осело есть привычка возвращаться к собственным работам. Продлевать их (как в сиквеле о Кирику), заново «перечитывать», переосмысливать. Как и принято в русле фольклорных традиций, сюжет внутри сказки заново прокручивается, обрастая новыми важными подробностями.

Осело — автор своих картин. Сам пишет историю, делает сториборд. Он писатель, режиссер, художник-дизайнер, аниматор, монтажер. Он совершенно свободен, вольно смешивает в пространстве одного фильма разные куль-

туры, этнические традиции, времена, смыкая их в энергетическом поле замкнутого живописного образа. Сквозной хронотоп прошивает пространства — географические широты и временны́е меридианы на маленьком пятачке экрана.

Вместе с тем автор ограничивает себя: подобно книжному иллюстратору, ищет визуальное воплощение слову. При этом не занимается адаптацией

фольклора. Он берет старые сказки с их внешней простотой, с их чарами, их образной системой и создает на этой густой основе собственные истории, старой сказкой пропитанные. Он сравнивает себя с колдуном — потому что начинает свои фильмы из ничего. И на чистом листе экрана с помощью ножниц и старых сказочных сюжетов вырезает собственные метафоры, смыслы, послания.

«Сказки на ночь» изначально были сериалом 1992 года, с успехом и по сей день демонстрируются по французскому телевидению. (В сериале были в основном профильные изображения — черные силуэты на цветных фонах.) Полнометражный фильм «Сказки на ночь» (2011) — первый анимационный фильм 3D в конкурсной программе Берлинского фестиваля — беспрецедентное решение отборочного жюри.

...Когда зажигаются разноцветные огни современного города, в маленьком театрике (точнее, кинотеатрике) встречаются юноша, девушка и автор. Они обсуждают, что поставить прямо сейчас вот на этой сцене-экране. Главная радость этого фильма — таинство рождения киносказки на наших глазах.

Здесь снова использована любимая форма Осело — коллекция сказочных историй. Главки, новеллы (в фильме шесть сказок) соединяются в цепь кинематографических скетчей.

Главная движущая сила действия — желание актеров сыграть ту или иную роль. Автор тут же печатает на машинке текст, прописывая роли. Художница рисует эскизы, создает костюмы, прически.

Юному актеру страстно хочется сыграть то оборотня (на лицо ужасного Волка, внутри — прекрасного Принца), то спасителя угнетенных, то самоотверженно влюбленного. Перед мини-спектаклем рассматривают и обсуждают декорации, варианты костюмов. Потом «замысел», отстуканный на печатной машинке, вводится в компьютер, который и проецирует на экран силуэтный мир. Закулисье превращается в сценическую (кинематографическую)

магию, проза — в поэзию. Актеры буквально с головой погружаются в воображаемое пространство. Действие сказок протекает от Карибских островов до Африки и Тибета. В каждом сюжете молодой человек принимает вызовы судьбы, он готов совершить невозможное, лишь бы заполучить руку принцессы. Добро, как и положено в сказках, торжествует победу.

В тибетской сказке две царственные особы заключают пари на «честность» простого паренька, никогда не лгущего. Стерпеть такое невозможно — надо вынудить его сказать неправду. К нему подсылают красавицу, «смертельно занемогшую». Спасти ее может лишь сердце коня, являющегося первым и единственным другом паренька. Выбора у юноши нет: либо солгать, либо отдать сердце друга. Лучшая сцена — диалог юноши с конем, готовым пасть жертвой любви. Сердце коня и есть цветок жизни. Сюжет о любви, которая требует жертв, прописан в рериховской ослепительной палитре: алый, кобальт, сиреневые фоны. Золотое солнце, сползающее с вершины горы.

«Кирику и дикие звери»

Осело не ищет простых загадок и предсказуемых решений. Он включает воображение зрителя. При этом кино его чрезвычайно старомодно. Отсылающее нас к старинным анимационным аппаратам или к камере-обскура. Экран словно светонепроницаемый ящик, внутри которого луч света зажигает волшебную жизнь. Осело оставляет зрителю свободные лакуны в изображении и повествовании, дабы он заполнил их собственной фантазией. Да и черные силуэты на цветных фонах — голубом, золотом, алом, розовом — тоже домысливаются нами, превращаясь в живых, своенравных героев.

Автор демистифицирует принятые в мультипликации договоренности. Вот чудище, пожирающее юных дев. Но не такое уж страшное, раз его только что вырезали из черной бумаги. И принц... конечно, герой, но не совсем принц. А просто начинающий актер. К тому же бумажная марионетка. Все это «бумажная игра», исполненная иронии. К примеру, принц из трех принцесс должен опознать свою суженую. Мало того, что наследницы трона вырезаны по одному лекалу, все они с одинаковыми трубками — одинаково дымят.

Сказка о Золотом городе поражает сверкающей картинкой. Откуда же столько золота? Чтобы поддерживать блистательное одеяние пирамид, дворцов и фонтанов, самые красивые девушки города должны четыре раза в год «всенародно» гибнуть. Смерть их обставляется помпезно: с хором, музыкантами, толпой ротозеев. С непременным присутствием царских особ. Специально исполняется кантата триумфа... прямо у эшафота. Вот он, подлинный

триумф законности! Монстр с огромными зелеными глазами уже плотоядно поджидает красавиц, зазывно распахивая пасть. И небо кровожадно алеет. Принц нарушит неправедный порядок вещей. Золотой город буквально осыпается черным пеплом. Народ негодует: так не договаривались. Мы не просили вас нас спасать! Долой принца, учинившего свободу, о которой его не просили! Нам и в золотой городской клетке было неплохо...

В сказке «Драконы и принцессы» («Мальчик Там-там») режиссер возвращается к приемам африканских сказок про Кирику. Ти Жан мечтает научиться играть на тамтаме так, чтобы его слушали, а то все его прогоняют: шумит очень. Но он непременно научится. Добрые люди под божественные звуки его тамтама будут плясать и петь, динозавр в бешенстве... затанцует, злые недруги побегут прочь вместе с копьями, а вредоносный шаман будет развенчан изобретательным ритмом. Синхронные танцы вокруг священного дерева объединят племя и защитят родную деревню.

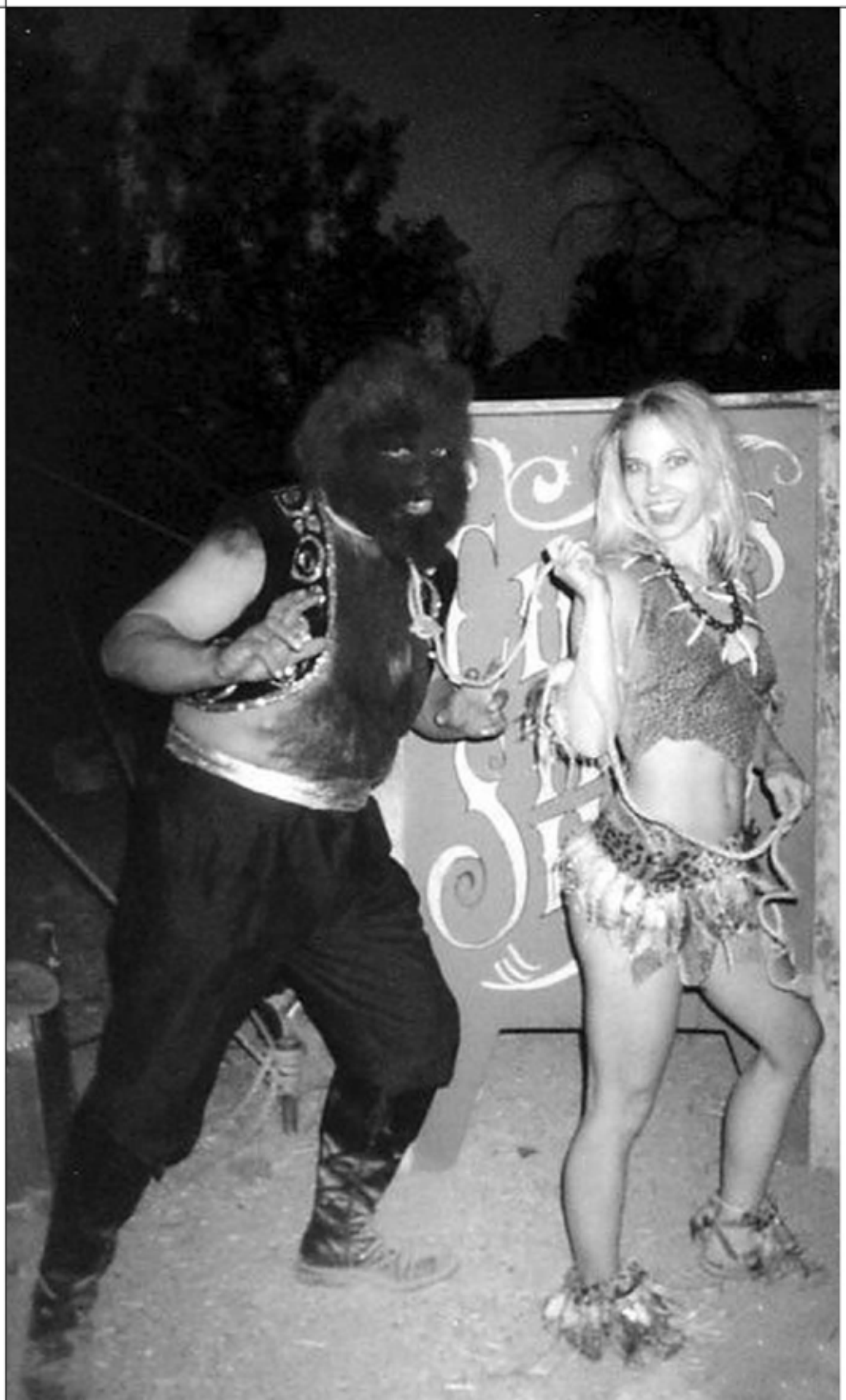
Две сестры-принцессы влюблены в одного принца, который должен жениться на старшей. Узнав его секрет (принц — оборотень, по ночам превращается в волка), старшая от него отказывается и во всеуслышание разглашает его тайну. Отныне он — Волк, только любовь спасет его. Осело не снимает мультфильмы для детей. Его истории о любви, предательстве, самопожертвовании — универсальны, вневозрастны.

«Сказки на ночь» — не захватывающее динамичное зрелище, скорее медитативное, дающее ощущение света и покоя. Может, немного убаюкивающее, как всякая приличная «сказка на ночь». Порой слишком красивое. Сам Осело сравнивает свое искусство с разновидностью йоги, но с элементом иронии. Расслабься, зритель! Наслаждайся. Ты попал в своеобразный выставочный зал, где демонстрируются живописные одушевленные сказки. Новый вид киноинсталляций. Старое новое кино.

По сути, Осело вернулся к формату короткометражки, с которой начинал. И которая, по моему субъективному ощущению, для него — идеальная форма выражения. Самое скучное и неталантливое в фильме «Сказки на ночь» — антракты, связки между действиями, когда актеры готовятся разыграть новую историю.

Осело — двуликий Янус, одним боком обращенный к традициям и методам классической анимации, другим — к новаторским современным технологиям. В «Сказках на ночь» с помощью силуэтной анимации он внедряет двухмерных героев в трехмерное пространство. Его кинопьесы напоминают театр теней, нарочитый примитив, наивное искусство — персонажи плоские по своей конструктивной задумке. Но они органично существуют в трехмерном мире, углубляясь в многоцветный углубленный фон, словно в многослойные декорации на театральной сцене. 3D для режиссера не модная игрушка, а всего лишь полезный инструмент. В отличие от многих кинособратьев, он не тщится копировать реальность.

Анимация Осело, несмотря на все технические навороты и технические же изъяны, — рукотворное чудо. Она трогательна, как домашний театр. Режиссер двигает под камерой плоские марионетки, заставляя зрителя верить в серьезность экранного волшебства, осуществляя затаенную с детства несбыточную мечту — погрузиться в глубину книжной иллюстрации.



«Шоу уродов», режиссер Дрю Белл

СЕРГЕЙ ФОМЕНКО

Возрожденный запрет

ФРИК-КУЛЬТУРА И «ШОУ УРОДОВ» ДРЮ БЕЛЛА

«Самая ужасающая история об отвергаемом и ненормальном» увидела свет в 1932 году. Произнесенные с экрана слова одной из героинь о том, что «Господь любит всех своих детей», могли бы стать ключевым гуманистическим лейтмотивом картины и запомниться зрителям. Но запомнилась она другим. Женщина, бегущая с криком по проходу кинотеатра в Сан-Диего[1], и обезумевшие поклонники, тридцать лет спустя кричавшие: «Ты одна из нас! Мы принимаем тебя!» — таковы были ассоциации с фильмом режиссера Тода Броунинга «Уроды» (Freaks).

Минуло много десятилетий, но до сих пор истинные киноманы хорошо помнят сюжет, достойный «Баек из склепа» Уильяма М. Гейнса, но ставший шедевром. История общины цирковых уродов, главу которой — карлика Ганса — соблазнила и попыталась убить ради наследства коварная красавица Клеопатра, жестоко за это поплатившаяся, стала достоянием кинематографа. Помнят и главную особенность этого кино: роли карликов, микроцефалов, сиамских близнецов, безруких и безногих членов общины исполняли настоящие карлики, микроцефалы, сиамские близнецы и другие инвалиды, собранные Броунингом по всей Америке. Тогда казалось, что этот мрачный реализм — путь к невероятному успеху фильма. Однако то был путь к провалу: не все смогли вынести такое тяжелое зрелище, и «Уроды» были запрещены на долгие годы.

Провал, правда, был относительным. Кино вошло в историю и стало прологом ко множеству шедевров последующих лет: «Крот», «Про уродов и людей», «Человек-слон» и других. Табу, наложенное на фильм, было снято в 60-е годы. Его (точнее, смонтированные остатки едва не уничтоженной картины) вновь стали показывать в кинотеатрах. Идеология свободы и любви, родившаяся в десятилетие молодежной революции, словно бы принимала инвалидов в свои объятия, возвращала им то достоинство, о котором мечтал «человек-слон» Джон Меррик. Немало надежд возлагалось и на цветной римейк. Ждать его пришлось долго — до 2008 года, когда малоизвестный режиссер Дрю Белл осуществил эту задумку в своей работе «Шоу уродов» (FreakShow[2]). Мечта сбылась, но с неожиданным результатом. Как и его предшественник, фильм оказался под запретом.

С чем связано возрождение запрета — непростой вопрос. Особенно если учитывать обстановку тотальной вседозволенности на современном телеви-

---

[1] К и н г Стивен. Танец смерти. М., 2003, с. 42.

[2] Особенности перевода и «творчество» переводчиков нередко вызывают путаницу с названиями картин. Кроме рассматриваемого фильма, название «Шоу уродов» закрепилось еще и за «CreepShow» — серией фильмов ужасов конца 80-х (также известных как «Калейдоскопы ужасов»), основанных на историях Стивена Кинга. Никакой связи между «FreakShow» и «CreepShow» нет, да и русский перевод названий в обоих случаях не совсем точен.

дении. Ответить на него можно, поняв некоторые традиции изображения «уродства», сложившиеся в кинематографе к нашему времени.

Разумеется, революция 60-х на самом деле не произвела тот переворот в отношении людей к инвалидам, о котором можно было услышать в красивых речах. Идеи ведь нередко расходятся с жизнью. Воздушный акробат Джон Смолли, много лет проработавший в цирках Клайда Битти и Келли Миллер (последних американских «цирках уродов»), писал в своих воспоминаниях: «[У нас] выступали также артисты с необычными природными данными, например полумужчина-полуженщина, великан и карлики. То, что мы, дети, жили рядом с такими людьми, многому нас научило. Некоторые насмехались над ними, но для нас они были членами семьи. Мы жили, работали и ели вместе большую часть года»[3]. Любопытно, что об этой «семье» точно так же говорят карлик Ганс в «Уродах» и импресарио Лон Робертс в «Шоу уродов». Порой только близкие могут понять отверженных людей; в цивилизованном обществе гуманистические идеалы быстро теряются на бытовом уровне.

Зато в отношении изображения отклонений и аномалий кино выработало определенные особенности. Начать хотя бы с самого слова «freak», которое обычно переводится как «урод». На самом деле в английском языке это довольно растяжимое понятие, для которого трудно подобрать точный эквивалент. Поэтому картины Броунинга и Белла уместнее было бы переводить как «Фрики» и «Шоу фриков» соответственно.

Кроме уродства тела слово «freak» может подразумевать необычное поведение, чудачество и странные выходки, которыми славятся эпатажные персоны. К последним, наверное, со времен Сальвадора Дали, гулявшего с муравьедом на поводке и носившего необычные шляпы, сейчас и применяется слово «фрик». Говорят даже об определенной фрик-культуре человеческого поведения. Ее ключевая особенность в том, что здесь душевные странности часто смыкаются с физическими отклонениями. Внешний вид должен дополнять поведение. Правилом уже стала гротесковость в изображении уродства, что можно заметить, к примеру, в клипе на знаменитую песню Super Freak группы Beatfreakz, где зрителю представлены всевозможные чудовища. Но эта же насыщенность изображения подчеркивает искусственность самого уродства: фрик-культура — это в первую очередь гигантский маскарад, достойный бала в стиле bizarre из «Маски красной смерти» Эдгара По. С тем исключением, что здесь, когда все маски будут сняты, Красной смерти под ними не окажется. Поэтому в Super Freak вы не увидите людей с подлинными физическими отклонениями (разве что танцующего карлика), а передача «Косметический ремонт», которую сейчас можно увидеть на МузТВ и в которой из фриков делают нормальных людей, завоевала огромную популярность.

Даже само понятие «мутант», в отличие от «фрик» — буквальное, размывается в последние десятилетия. Впрочем, во времена Броунинга мутация тоже понималась своеобразно — не как самобытное отклонение, а как атавизм, возвращение к доэволюционной внешности предков. «Подобный фильм («Уроды») никогда больше не будет снят, так как достижения медицины позволят в скором времени окончательно предотвратить появление людей, похожих на наших далеких предков», — писали критики. Занимательное заблуждение. Сегодня мутация на бытовом уровне стала, наоборот, связываться не с прошлым, а с будущим, с необычными возможностями и аномальными способностями. В знаменитой эпопее о мутантах «Люди Икс», известной по комиксам, мультфильмам и блокбастерам, мутация изображается как эволюционный дар сверхспособностей. Физические отклонения, и притом слабовыраженные, есть лишь у нескольких персонажей.

---

[3] С м о л л и Джон. Жизнь под куполом цирка. — «Пробудитесь!», 22.X.2004, с. 18. Впоследствии Смолли стал свидетелем Иеговы. Поэтому его воспоминания опубликованы в соответствующем издании.

Красивая (или приятная) внешность — один из показателей успешности для американца и европейца — становится для западного обывателя отражением души. Грубое нарушение такого идеала свидетельствует об определенном извращении внутреннего мира персонажа[4]. Интересен в этом отношении «Дом восковых фигур» (2005, режиссер Жауме Серра), где разделенных сиамских близнецов объединяет уродство души одного и уродство тела другого.

«Уроды», режиссер Тод Броунинг

Торжествует в итоге первое, и гениальный, но обезображенный скульптор вслед за братом становится на путь зла.

Тема «некрасивости» — от подростковых проблем, вызванных прыщами и прочими проблемами, до последствий травм, аварий и зловещих болезней, раздутая до гротеска, — легла в основу многих картин. Анатомическое безобразие стало частью преступного образа одного из главных противников Бэтмена — Харви Дента (Двуликого). Эта особенность была доведена до логического завершения в последнем появлении на экране этого героя в «Темном рыцаре» (2008, режиссер Кристофер Нолан). Раньше в мультфильмах и комиксах, на страницах которых впервые появился Харви, его расколотая личность и второе зловещее «я» начали формироваться задолго до появления травмы лица, завершившей шизофренический процесс. У Нолана травма вкупе с личной трагедией становится *отправной* точкой разрушения психики героя и его превращения из белого рыцаря в злодея. Не менее важную роль повреждение лица играет и в психопатии другого злодея — Джокера.

Еще один примечательный фрик с анатомическими отклонениями среди врагов Бэтмена — Освальд Кобблпот (Пингвин) — начинал свою карьеру на ярмарках и в цирках, подобных заведению Клайда Битти. Уродство Пингвина доведено до высшей степени в его последних появлениях на эк-

[4] Туркина О.В., Фоменко С.В. Кинозлодеи в отражении психиатрии и кинотрадиции. http://www.psyworld.org.ru/2009/03/14/kinzljdii-v-otrazhenii-psihiatrii-i-kinotraditsii.htm — небольшая коллекция знаменитых (и не очень) персонажей Голливуда — от Доктора Лектера, Крэмпера (Пилы) и Фредди Крюгера до героев картин «Игра в прятки» и «Глюки»; история их появления на экране и вероятный диагноз, который мог бы поставить каждому из них психиатр. Тему социальной значимости внешнего безобразия мы с соавтором включили в очерк о «Глюках» Уильяма Фридкина.

«Человек-слон», режиссер Дэвид Линч

ране. В комиксах и мультфильмах его можно классифицировать просто как «человека с неприятной внешностью» (что подчеркивает даже его фамилия[5]), но без каких-либо пороков развития. Другое дело — кино. Физическая деградация указывает и на изменение душевных качеств этого преступника: из продажного главы клана мафии он превращается в страшного маньяка, одержимого мыслью о расправе с первенцами. Возможно, если бы Кобблпота играл не Дэнни Де Вито, а актер с подлинными синдактилией (сращением пальцев) и мышечной атрофией, сделавшей его телосложение таким странным (а именно такие отклонения определил бы здесь врач), то «Возвращение Бэтмена» разделило бы участь фильмов Броунинга и Белла — было бы запрещено.

Таковы были некоторые особенности, наметившиеся в кино в период между выходом «Уродов» и «Шоу уродов». Во второй половине XX века, как уже говорилось выше, появилось много шедевров, наследовавших фильму Броунинга, главным из которых явился «Человек-слон» (1980, режиссер Дэвид Линч). Были и картины на ту же тему, но несколько иного рода. Они также повлияли на будущую работу Белла. Речь идет о модернистском кино 90-х годов. Самой примечательной можно назвать франко-испанскую ленту «Операция «Мутанты» (1993, режиссер Алекс де ла Иглесиа) о похождениях банды террористов-инвалидов в далеком будущем. Эта насквозь черная комедия, может, и не завоевала широкой известности, зато получила скандальную. Ее несуразные трагикомичные герои, как ни странно, воплощают совсем не обычных фриков. Четко поделить их на героев и злодеев сложнее. Кроме того, Иглесиа показал, что тема, развитая Броунингом, подошла к логическому завершению. А когда все вариации исчерпаны, как известно, приходит время для римейка.

Было бы наивно полагать, что Дрю Белл не рассчитывал на скандал после выхода своей картины. Возможно, в отличие от Броунинга, это была его основная цель. Иным было и положение Белла. Эпатировать зрителя третьего тыся-

[5] «Cobble pot» можно перевести как «горшок с булыжниками». Видимо, потому, что Пингвина в его ранних появлениях на страницах комиксов рисовали настоящим крепышом, а его фигура действительно походила на горшок. Вообще, имена и фамилии многих голливудских персонажей, особенно в блокбастерах, часто имеют буквальный перевод и отражают характер, внешность и поведение героя.

челетия сложнее, чем в 30-е годы прошлого века, режиссерский подход должен быть другим. Вторым Ван Сентом[6] Белл не стал: поэтому, хотя основная сюжетная линия сохранилась без изменений, мы видим совершенно другой фильм.

Данью уважения к творчеству Броунинга, как, собственно, и к проблеме уродства, стал первый видеоряд, в котором показывают кадры из «Уродов» вперемежку с изображениями знаменитых обладателей физических отклонений разных эпох. И это всё. В дальнейшем внимание оказывается полностью сосредоточено на «обычных» людях.

О наследии образов речи нет. Нелишне будет вспомнить, что в основу «Уродов» лег рассказ Тода Роббинсона «Шпоры» (Spurs), но с первоисточником обошлись весьма вольно. В свою очередь Белл вольно обращается с образами Броунинга. Клеопатру и ее любовника Геркулеса заменили Люсинда и Ли с тремя сообщниками. Отличие здесь разительное, особенно в женских персонажах. Холодную, бессердечную красавицу акробатку Клеопатру, которую сыграла покинувшая СССР балерина Ольга Бакланова (заслужившая за эту роль сравнение с героиней Любови Орловой из фильма «Цирк»), сменила обычная «девушка с улицы».

«— Почему ты думаешь, что тебе удастся его соблазнить? — спросил Ли.

— Разве ты не понимаешь? Я особенная».

Нет, зритель не верит в правдивость этих слов. Ничего особенного в Люсинде найти не удается. С высоты чопорных хозяев жизни, показанных в первом фильме, мы опускаемся до мира низов, маргиналов, пытающихся подняться со дна жизни через преступление.

Иначе выглядит община уродов. Здесь приоритет опять же отдан уродству поведения перед уродством тела. В отличие от цирка подлинных инвалидов карлика Ганса, цирк Лона Робертса состоит из всевозможных фриков: женщины-каннибала (весьма привлекательной; в ее сети попадает и сообщник Люсинды), силача (который учит «хорошим манерам» рабочих цирка, регулярно избивая их), трансвестита (одна половина его лица, прически и наряда — мужская, другая — женская), фокусника, специализирующегося на садомазохистских трюках (вроде подвешивания на крючьях).

Да и сам Лон не имеет каких-то заметных отклонений. Лишь в одной откровенной сцене, где он переодевается, можно увидеть на его спине странные наросты (возможно, нейрофиброматоз[7]). Это отчасти объясняет название картины, точнее, появление в нем довеска «шоу» — речь в фильме идет не столько о подлинном уродстве, сколько о его демонстрации, страшном «шоу» искаженных сознаний и психопатических характеров. В эпизодах зритель встретит карлика-жонглера, человека, обезображенного какой-то болезнью или травмой, сиамских близнецов и девочку с синдромом Дауна, но для развития сюжета значение имеет только девочка.

При столь слабовольном импресарио цирк возглавляет — а позже осуществляет план страшной мести — его сводная сестра, у которой нарушений развития нет совсем. В отличие от Ганса, его невесты и их окружения, труппа Лона не вызывает ни сочувствия, ни тем более симпатии.

Хотя музыка из прошлого теоретически должна служить триггером реминисценции, возвращая атмосферу этого прошлого, здесь она только указыва-

---

[6] Имеется в виду римейк «Психоза» Гаса Ван Сента (1998). См.: Ткаченко И. Норман Бейтс мертв, а мы еще нет. — «Искусство кино», 1999, №8, с. 31—34.

[7] Нейрофиброматоз — наследственное кожное заболевание, основным симптомом которого служит появление новообразований (нейрофибром) на коже и слизистых оболочках больного. Этот диагноз может быть важен в символическом смысле. Если он верен, то можно вспомнить, что нейрофиброматоз — одно из наиболее вероятных объяснений искажения внешности «Человека-слона» Джона Меррика (См.: Леруа А.М. Мутанты. М., 2010, с. 253, 485; www3.ncbi.nlm.nih.gov/omim/, код болезни = 162200.) Нет ли здесь намека на фильм Линча? Неявного указания, вроде тех, что Ван Сент оставлял в своем «Психозе» на ленты Хичкока (птицы в клетке на месте преступления, белый парик на матери Бейтса)? Хотя, скорее всего, это просто совпадение.

ет на различие миров Броунинга и Белла. Наверное, поэтому с нарочитой неуместностью последний выбрал для сцены мести веселое музыкальное сопровождение. Низам общества противостоит криминализировавшаяся община артистов-фриков, живущая в лучших традициях закона молчания, и когда Лон говорит о защите своей «семьи», вспоминается то значение, какое вкладывала в это слово итальянская мафия.

«Дом восковых фигур», режиссер Жауме Серра

Надо полагать, что Тод Броунинг, описывая свою общину, тоже мог находиться под влиянием историй о жизни преступных групп (30-е годы — эпоха Аль Капоне), но Белл показал криминальное начало более отчетливо. Оператор, снимая сцены разговоров Ли и Люсинды, нередко размещает камеру в заведомо неудобных позициях, заставляя наблюдать за героями из-под кровати, из-за угла двери и т.п. Этот вуайеристский эффект, о котором любили писать психоаналитики со времен исследований фильмов Альфреда Хичкока, только усиливает ощущение незаконности и постыдности происходящего.

Говоря о причине, по которой запрет на «Уродов» распространился и на римейк, нужно сказать, что дело здесь не в участии людей с настоящими отклонениями. Конечно, страшная смерть маленькой девочки с синдромом Дауна, убитой неуравновешенным любовником Люсинды, — жесткое испытание для чувств зрителя и его этических установок. Здесь фильм превосходит самые жуткие сцены лент вроде «Хостела» и «Пилы». Но дело не в этом (или не столько в этом). Кино Белла проникнуто поэтикой удивительного цинизма. Инвалиды — люди, достойные сочувствия, — низведены здесь если не до непосредственных участников, то до соучастников зла.

Полагаю, здесь вступает в силу знакомое многим двоякое чувство. В романе Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» читатель сочувствует Квазимодо, когда тот, рыдающий, исполненный отчаяния, сталкивает с крыши собора Клода Фролло, ставшего причиной гибели Эсмеральды. Но несколькими страницами ранее, когда Горбун, «словно бог войны», сражается на стене с Жаном Фролло и убивает его, наши симпатии на стороне несчастного, хоть и выродившегося, школяра. Со времен почитания убогих и юродивых, к которым относились и инвалиды, эти люди не мо-

гут восприниматься как носители зла. Они могут быть субъектом противостояния светлого и темного начал в обществе (причем чаще всего, с очень редкими исключениями, именно как часть светлого начала), но никак не объектом.

Персонаж-инвалид, мечущийся между добром и злом и склоняющийся в итоге к злу, нетипичен для гуманистической культурной традиции. Первое небольшое отступление от этого правила сделал Серра в «Доме восковых фигур». Белл же сознательно разрушает эту этическую установку. Инвалиды у него растворяются в компании фриков, участвуют в страшной расправе над Люсиндой. В то же время она и ее окружение (кроме Ли) вызывают сочувствие. Одного из сообщников Люсинды убивают в момент, когда он раскаивается и пытается вымолить прощение у Бога. Сцену наказания Люсинды так же предваряет циничный диалог.

«У тебя есть какой-то особый талант?» — спрашивает сестра Лона. «Нет. Конечно же, нет!» — со слезами отвечает Люсинда, отодвигаясь от наступающих на нее фигур и прижимаясь к стене. «Что-то, за что люди согласятся *заплатить*... Думаю, мы поможем тебе найти такой талант».

Возглавляет экзекуцию женщина, лишенная отклонений, обладательница привлекательной внешности, которая лишает красоты соперницу. Процесс экзекуции, к слову, становится продолжением священного ритуала венчания и бракосочетания Люсинды и Лона. В этом — еще одна насмешка Белла, возможно, даже своеобразная ирония в стиле маркиза де Сада[8].

В конце фильма, после страшных пыток (здесь уже угадывается памятный стиль «Хостела»), Люсинда опускается еще ниже, чем Клеопатра у Броунинга. Если из красавицы акробатки уроды сделали «Женщину-птицу» без ног, глаза, покрытую перьями, то девушка с улицы превратилась в «Женщину-червя» — без ног, рук, глаз, волос, языка, груди, с зашитым ртом и т.д. (удивительно, что она выжила). Отныне она — постоянный член маскарада фриков, и свою маску (как у Эдгара По) ей уже не снять. Шоу воплотилось в реальность.

Вскоре после выхода «Шоу уродов» было запрещено к показу в сорока трех странах мира. Можно было бы сказать, что в этом плане относительный провал Броунинга стал абсолютным провалом Белла. Но это не так.

Запрет в наши дни является неплохим рекламным ходом, увеличивая интерес к фильму. Режиссер добился запрета, изобразив для этого всю глубину уродства общества — отчасти сделав физическую ущербность и инвалидность носителями зла, отчасти показав нам мир без идеалов, без запретов, без этических норм. Жуткое шоу фриков стало нормой. Маскарадная маска поглотила человека.

---

[8] О юморе и иронии в садизме и мазохизме см.: П о л у б о я р и н о в а Л.Н. «Венера в мехах» и ее автор. В кн.: З а х е р-М а з о х Леопольд фон. «Венера в мехах». СПб., 2009. с. 18.

РОМАН ГУТЕК:

«Нужно двигаться вглубь»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ДИНА НАЗАРОВА

ВРОЦЛАВ-2010

Роман Гутек

На одиннадцать дней в году Вроцлав охватывает фестивальная лихорадка. Появляющиеся на это время указатели ведут только на «Эру» (Международный кинофестиваль «Эра. Новые горизонты» — Era. Nowe Horyzonty), городские кинотеатры, опера, театр кукол, клубы и выставочные павильоны становятся на этот период площадками фестиваля, между которыми беспрерывно движется фестивальная публика. И каждый житель 650-тысячного Вроцлава в это время знает, что наступила пора главного артхаусного события Польши.

Одновременно в конце июля во Вроцлав прибывает огромное количество киноманов и представителей прессы со всей страны.

Отборщики «Эры» привозят в самое красивое место Польши лучшие фильмы мировых кинофестивалей, а также открывают новые имена и демонстрируют разнообразные визуальные эксперименты — от видеоарта и хэппенинга до заново отреставрированной классики. Здесь показывают картины победителей Канна, Берлина, Венеции, Роттердама, «Санденса», проводят конкурсы фильмов об искусстве, новейших польских картин и ретроспективы классиков.

Об опыте создания главного фестиваля артхаусного кино, системе проката авторских картин в Польше и киноиндустрии в целом рассказывает президент фестиваля Роман Гутек.

Дина Назарова. Международный кинофестиваль «Эра. Новые горизонты» в этом году проходит уже в десятый раз. За это время он сменил три «места жительства» и стал самым значимым ежегодным культурным событием в Польше, в стране уже выросло новое поколение «эроманов». Расскажите, пожалуйста, об истории фестиваля, его эволюции.

Роман Гутек. Главное направление моей деятельности в течение последних лет — дистрибьюция. Моя компания Gutek Film выпускает в прокат авторские фильмы. Компания была основана в 1994 году, и за шестнадцать лет работы мы показали более трехсот самых разных европейских, азиатских, американских независимых лент. Много лет мы с моим коллегой Якубом Душиньским ездили на кинофестивали, кинорынки и видели множество картин,

которые в большинстве случаев так и не добирались до Польши, что было очень обидно. Даже сегодня я не в состоянии выпускать все интересные фильмы на широкий экран: в прокат выходит около двадцати лент в год. И тогда возникла идея показывать эти картины на кинофестивале, который впоследствии вырос до размеров настоящего события, привлекающего ценителей сложного, амбициозного авторского кино. Мы показываем картины режиссеров, которые хотят разговаривать со зрителем, воспринимают его как серьезного собеседника.

Благодаря фестивалю в Польше появились фильмы режиссеров, о которых раньше здесь и не слышали: Цай Минляна, Гая Мэддина, Нури Бильге Джейлана, Апхичатпхонга Вирасетакуна, Гаспара Ноэ, Филипа Грандрье, Артура Аристакисяна. Мы впервые провели ретроспективу Александра Сокурова и представили его «Элегию».

Мы искренне любим кино. И для нас было принципиально важно поделиться тем, что мы ценим больше всего. Я верю, что зрители тоже нас любят. Первую «Эру» мы провели в Саноке, маленьком польском городке, куда трудно добраться даже общественным транспортом, и тем не менее на фестиваль приехали двадцать пять тысяч зрителей. В тот год мы не могли бы принять больше публики — люди просто не помещались в кинозалах, не было отелей, мест, где можно остановиться. Наши зрители приехали за нами. С самого начала на фестивале проводились ретроспективы польского кино, позднее появились режиссерские ретроспективы[1], потому что для нас важно показывать и историю кино. Без нее невозможно понимать кино современное. Как кто-то, не знающий Годара, может рассуждать о знании кинематографа?

Затем на протяжении четырех лет «Эра» проходила в Чешине, в атмосфере камерного культурного события. Начиная с пятого фестиваля, мы проводим «Эру» во Вроцлаве. Нашим главным спонсором был и остается ведущий оператор сотовой связи «Эра», что позволяет нам организовывать по-настоящему независимый фестиваль, не рассчитывая на государственные или иные источники финансирования[2]. В основном фестиваль организует Ассоциация «Новые горизонты». Поначалу этим занималась Gutek Film, но затем фестиваль настолько разросся, что компания не смогла справляться с ним в одиночку, и было открыто новое подразделение. В прошлом году мы впервые выпустили DVD-издание, в которое вошли шесть фильмов, показанных на фестивале, среди них есть и «Кислород» Ивана Вырыпаева.

Важным проектом для нас является и выпуск книг. В этом году было издано восемь книг, среди которых — три о Годаре, в том числе и теоретические работы самого режиссера с комментариями Беньямина. Издание осуществляется совместно с краковским издательством Ha!Art.

Несколько лет мы сотрудничали с Kino, ведущим ежемесячным киноведческим журналом Польши, и выпускали специальный номер, посвященный фестивальному конкурсу «Новые горизонты». Kino помогает нам до сих пор, является нашим партнером.

Ассоциация «Новые горизонты» также организует собственную образовательную программу. В рамках фестиваля проводятся практические занятия с преподавателями польского языка, мы демонстрируем им, как можно использовать кино в процессе обучения. Эту программу мы организуем вместо Министерства образования в девятнадцати польских городах.

Принципиально важным для нас является то, что фестиваль имеет свой неповторимый и узнаваемый стиль, характер. Мы специально организуем его во время отпусков и каникул, чтобы люди имели возможность приехать

---

[1] Ежегодно на фестивале представляют полную ретроспективу какого-либо режиссера, в этом году ретроспектива «Годар и о Годаре» объединила около ста фильмов, включая фильмы самого Годара и работы других авторов, игровые, документальные и короткометражные. — *Здесь и далее прим. Дины Назаровой.*

[2] В одном из интервью Гутек признался, что Польский институт киноискусства, ведущая организация по кино в стране, оплачивает только четыре процента бюджета фестиваля.

сюда, почти на край света, чтобы на одиннадцать дней погрузиться в другой мир, в мир кино, чтобы жить в нем, на время забыв о работе и учебе. В Чешине во время фестиваля на каждом шагу можно было встретить людей, которые разговаривали о кино. Это было фантастически здорово.

Помимо прочего в рамках фестиваля проводятся концерты, инсталляции, выставки, так или иначе связанные с фильмами, которые мы демонстриру-

«Голод», режиссер Стив Маккуин

ем, как бы дополняют их. В этом году, например, братья Куай организовали во Вроцлаве инсталляцию. В прошлом Гай Мэддин представил свой музыкальный проект с участием перкуссионистов. Современное кино часто переплетается с другими видами искусства, и такие проекты, представляющие симбиоз искусств, — неотъемлемая часть фестиваля. Влияние различных визуальных практик на кинематограф ощущается все сильнее. В прошлом году, например, главный приз конкурса «Новые горизонты» получил фильм «Голод» современного художника Стива Маккуина. Сегодня многие художники и деятели искусства снимают фильмы, и, размышляя над этим феноменом, мы придумали программу «Третий глаз». Я вообще воспринимаю кино как часть процесса, идущего в современном искусстве.

Дина Назарова. «Эра» с самого начала была международным фестивалем, или этот статус пришел со временем? И чем теперь он подтверждает это звание: цифрами, фактами, критериями оценки?

Роман Гутек. Конечно, международным он стал не сразу. Прежде всего мы делаем фестиваль для зрителей. И я не ставил перед собой слишком амбициозных задач. Мы не претендовали на международный статус, просто хотели делать фестиваль с особым, хорошо узнаваемым характером. Но «Эра» росла и развивалась, и через какое-то время мы заметили, что она не хуже, чем, например, Лондонский МКФ, фестиваль в Карловых Варах или в Гётеборге. Со временем стало приезжать все больше гостей из-за границы, представителей международной прессы. И мы дали ему статус международного. Сегодня «Эра» аккредитована FIAPF, Международной федерацией ассоциаций кинопродюсеров, и для нас это важно, потому что конкуренция между фестивалями в Польше довольно большая. Существует Варшавский кинофестиваль, который можно назвать моим детищем, я создал его двадцать шесть лет назад. В 1985 году мы просто организовали киноклуб, который впоследствии превратился в крупный фестиваль Польши.

Дина Назарова. У «Эры» замечательная программа: здесь почти нет «случайных» фильмов, программы составлены на очень высоком уровне, видно, что проводится серьезный отбор. Ваш фестиваль неизменно ассоциируется с высоким качеством. Кто занимается селекцией картин? Как формируется программа?
Роман Гутек. Фильмы выбираем мы сами. Со мной работают мои коллеги: Иоанна Лапицкая, уже девятый год, и Януш Топольский, сейчас он занимается турецким кино[3]. В основном он специализируется на кинематографе Азии и Ближнего Востока, проводит там много времени. Также Эва Шабловская, историк искусства, она курирует программы «Фильмы об искусстве» и «Третий глаз». Но большинство решений, касающихся выбора тех или иных фильмов для фестиваля, мы принимаем совместно. Для отбора картин на специальные программы приглашаются кинокритики. В прошлом году у нас проходила ретроспектива канадского кино, нам помогал критик из Канады. Два года назад была ретроспектива фильмов из Новой Зеландии, и куратором был критик из Лондона, который написал книгу о кинематографе этой страны. А в 2011 году мы представим программу японских фильмов 60—70-х — Pinku eiga. Помимо зарубежных специалистов мы часто приглашаем к сотрудничеству и польских критиков.

Наш фестиваль особенный еще и потому, что привлекает очень молодых зрителей, у нас самая молодая публика по сравнению с другими кинофестивалями Польши. Наш зритель интересуется инновациями, событиями, происходящими в мире, кинематографом и современным искусством, — это киноман, причем не важно из большого он города или из маленького местечка. К нам приезжают студенты-киноведы, отслеживают

[3] В этом году на «Эре» проходила ретроспектива турецкого кино, объединившая более тридцати картин последних лет.

Рынок днем. Показы под открытым небом

тенденции кинематографа. Ядро нашей публики — люди от восемнадцати до тридцати лет, большинство — женщины, мы специально проводим исследования аудитории. Обращая внимание на их результаты, формируем программу.

Фестиваль «Эра» — это и огромный выбор картин, их хватит на несколько разных фестивалей. Те, кто предпочитает авангардные картины, выбирают основной конкурс «Новые горизонты», те, кто стремится посмотреть все фестивальные новинки этого года, — «Панораму», некоторые смотрят только ретроспективы, в этом году кто-то приехал исключительно на Годара. В 2009-м количество зрителей на фестивале — сто двадцать две тысячи человек. В этом году еще больше. Но я не хотел бы, чтобы «Эра» становилась еще шире, мне кажется, теперь нужно двигаться вглубь.

«Кислород», режиссер Иван Вырыпаев

Дина Назарова. При выпуске фильмов в прокат и на DVD, к сожалению, почти всегда возникает проблема пиратства. Как вы боретесь с ней? Существует ли в Польше какая-то законодательная база по борьбе с пиратами?

Роман Гутек. В Польше нет подобного законодательства. Хотя проблема, конечно, налицо. Впрочем, у этой медали две стороны. Иногда Интернет дает доступ к чему-то, чего иным путем просто нельзя найти. Конечно, он должен быть легальным, но этого не всегда удается добиться. Хотя пиратство в большей степени проблема продюсеров, которым необходимо узаконивать возможность распространения фильма в Сети. Однако разрешение этой проблемы должно произойти на международном уровне, Россия или Польша не могут в одиночку с ней бороться.

Дина Назарова. Как обстоит сегодня в Польше ситуация с независимым кино?

Роман Гутек. Не уверен, что в Польше сейчас есть действительно независимое кино. Вот уже пять лет в сфере кино действует новое эффективное законодательство. Теперь у нас в шесть раз больше финансовых средств, чем раньше. И эти деньги приходят напрямую с рынка. Кинотеатры платят полтора процента с доходов, мы, дистрибьюторы, — с продажи DVD, коммерческие телеканалы — с рекламы. В настоящий момент государство уже не выдает деньги на производство. Благодаря такой системе налогообложения мы имеем сто двадцать миллионов злотых на поддержку и развитие кинематографии[4].

[4] Около одного миллиарда трехсот миллионов российских рублей.

И это постоянный, стабильный бюджет, который позволяет поддерживать кинопроизводство.

Кроме того, раньше наш парламент, Польский сейм, самостоятельно принимал решение о размере квоты. Пять лет назад бюджет на ту же самую индустрию составлял всего пятнадцать-двадцать миллионов злотых. Теперь же у нас появился Польский институт киноискусства (PISF). И существуют очень четкие, прозрачные механизмы получения денег на создание фильмов. С другой стороны, есть законы рынка. Возможно, найти деньги на ин-

«Злой дом», режиссер Войцех Смажовский

тересный проект не так уж трудно, но таких проектов сегодня в Польше мало. Есть ощущение, что режиссеры не очень ясно представляют, чем можно заинтересовать зрителя. Некоторые из них берут за основу американский опыт, пытаются снимать типовые коммерческие проекты. Но ведь очевидно, что в этой сфере нам никогда не превзойти американцев. Кажется, что современные польские режиссеры потеряли чувство темы. При коммунизме все было ясно: с кем бороться и против чего, выходили фильмы, анализирующие современность, было, например, «кино морального беспокойства», и публика хотела эти фильмы смотреть. А потом, когда пришел капитализм, развился свободный рынок, режиссеры перестали понимать, чем можно привлечь своего зрителя.

Появилось новое поколение режиссеров, и прошлогодний фестиваль в Гдыне[5] был действительно важным событием. Там были показаны несколько знаковых для нас картин. «Реверс» Бориса Ланкоша, который участвовал в конкурсе в Москве; «Злой дом» Войцеха Смажовского. С молодыми режиссерами другая проблема: они стремятся снимать полнометражные картины с большим бюджетом. Однако производственная система PISF организована таким образом, что на фильм можно достать довольно большие деньги, но их может и не хватить. Нужно искать спонсорские ресурсы, в том числе на телевидении.

Продюсерам и режиссерам, желающим снимать авторские фильмы, труднее найти под них деньги. У Института киноискусства, конечно, существуют специальные программы. И хотя там предпочитают коммерческое кино, всегда выделяются средства и на дебюты, и на независимые проекты. Кроме института существуют и другие организации, выдающие средства на ав-

[5] Главный национальный киносмотр Польши.

«Реверс», режиссер Борис Ланкош

торские проекты, например Институт имени Анджея Мунка, который получает деньги от Ассоциации польских кинематографистов (SPF), Института киноискусства и Министерства культуры. Существуют открытые конкурсы. Однако проблема дефицита интересных сценариев от этого не исчезает. Словом, деньги у нас есть, но необходимо время, чтобы новая система начала приносить свои плоды.

Дина Назарова. Расскажите, как в Польше работают со сценариями.

Роман Гутек. У нас есть Институт экспертной оценки сценариев, но нынешняя система требует изменений, она несовершенна. Всего в этой сфере работают шестьдесят экспертов, каждый раз над отдельным проектом трудятся пять-шесть человек. Но часто все равно непонятно, по каким критериям происходит оценка. Недавно проходили серьезные дебаты на эту тему, и, думаю, в ближайшее время все должно измениться. Я член совета PISF, и вместе с моими коллегами мы проанализируем плюсы и минусы, выявленные за пять лет существования новой системы, и постараемся сделать то, что не успели за это время.

Когда-то в Польше существовали кинообъединения, в каждом был свой мастер, ведущий педагог. Теперь молодые режиссеры остались без опеки, наедине с собой. Часто начинающий режиссер полагает, что написал свой лучший сценарий, а помочь ему по-настоящему разобраться в тексте некому.

Дина Назарова. Как устроена экономика артхаусных кинотеатров? Как осуществляется помощь организациям, занимающимся распространением и прокатом артхауса?

Роман Гутек. У государственной фильмотеки есть подорганизация — «Сеть студийных кинотеатров», которая занимается вопросами поддержки и орга-

низации работы артхаусных кинотеатров. Подобных студийных кинотеатров сегодня в Польше около пятидесяти. Кроме того, им помогают государство и Институт киноискусства, выделяют деньги на реставрацию или переоборудование кинотеатров. А «Сеть студийных кинотеатров», в свою очередь, дает средства на проведение показов, фестивалей польского и зарубежного кино. Режиссеры и продюсеры артхауса могут получить средства для проведения рекламной кампании фильма. Как и в других странах — членах Евросоюза, в Польше действует сеть кинотеатров компании Europa Cinemas, которая также выделяет бюджет на развитие образования в сфере кино, на расширение репертуара и рекламные кампании.

Дина Назарова. Как в стране формируется так называемая «качественная аудитория»? Играют ли здесь роль фестивали, киноклубы, телевидение?

Роман Гутек. В Польше существуют разные фестивали артхаусного кино и их очень много: один заканчивается, другой начинается. И польский зритель привык в период отпуска или каникул ездить по фестивалям. А вот киноклубов, к сожалению, мало. Не то что в годы ПНР, когда в стране действовало около пятисот клубов. Мой роман с кино начался как раз в киноклубе при Варшавском университете, где я тогда учился. В 1977 году мы стали показывать кино в рамках собраний клуба. Именно так в 1985 году возник Варшавский кинофестиваль. Это был очень важный, при этом совершенно независимый фестиваль, ведь всюду царила монополия государства, цензура, спонсоров не было. И в таких условиях мы создали фестиваль, который быстро развился в крупнейший кинофестиваль Польши.

Дина Назарова. Как вы оцениваете телевизионную политику в сфере кинематографа? Как вообще строятся отношения телевидения и авторского кино?

Роман Гутек. Телевидение не делает ничего. Если говорить о формировании аудитории, в этом могут помочь только некоторые специализированные каналы. Один телеканал, например, проводит программу о кино, на Canal+ тоже существует своя программа. Однако нам не удается продавать интересные авторские картины на общественное телевидение, которому они не выгодны. На ТВ показывают в основном коммерческие фильмы. Иногда телевидение выделяет средства на производство документального кино, но игровому поддержки не достается. Наше телевидение сегодня пребывает в острейшем кризисе, иногда ему просто не хватает финансов. Главная проблема в том, что телевидение контролируют политики. Телевидение в Польше служит политикам, а не кинематографу.

ОПЫТ

Анн Колье.
«Кювета для проявления».
2009

АЛЕКСАНДРА НОВОЖЕНОВА

«Когда наступает сейчас»

МАТЕРИАЛЫ СИМПОЗИУМА

Симпозиум «Когда наступает сейчас», посвященный проблемам современной художественной фотографии, был приурочен к закрытию одноименной выставки, проходившей в Центре современной культуры «Гараж» с ноября 2010 по февраль 2011 года. Выставка собрала вместе пятнадцать самых интересных современных художников, работающих в технике фотографии. Авторов, чьи работы вошли в экспозицию, отбирала команда из пяти важнейших представителей художественного мира. Среди них — именитые кураторы: содиректор выставок и программ, директор международных проектов Serpentine Gallery (Лондон) Ханс Ульрих Обрист, директор и куратор музея Kunsthalle (Цюрих) Беатрикс Руф, директор Центра кураторских исследований нью-йоркского Bard College Том Эклс, художники Лиам Гиллик (Нью-Йорк) и Филипп Паррено (Париж). Для обсуждения способов, благодаря которым фотография функционирует в контексте современного искусства, в Москву приехали художники и кураторы, работавшие над этим проектом.

Первоначально не предполагалось, что выставка «Когда наступает сейчас» будет ездить по миру. Она задумывалась как экспозиция номинантов на две премии в области фотографии (Luma Prize и Discovery Award), которые вручаются одновременно на «Встречах в Арле», старом, всемирно известном фотографическом фестивале. Номинантов на Discovery Award традиционно отбирает жюри из пяти человек. Обычно это профессионалы из фотографического сообщества, но в данном случае (и это произошло впервые) отборщиками стали представители артмира, кураторы и художники. В результате выставка получилась не о «чистой» фотографии, а о том, как фотография функционирует в качестве медиума современного искусства. По словам самого звездного из коллектива отборщиков куратора Ханса Ульриха Обриста, организаторы не намерены были делать выставку «передвижной», но она получилась столь удачной, что ее решили «покатать по свету».

Хотя пять кураторов действовали не как единая группа, а независимо друг от друга, этот тип работы можно все же отнести к коллективному кураторству (collective curating)[1]. Такая концепция, обеспечивающая широкий охват, нетенденциозность и демократичность отбора, в последние годы завоевывает все большую популярность. «Группа голосов может одновременно демократизировать доступ художника к так называемому мейнстриму и умножить те географические, эстетические и политические точки зрения, с которых мы смотрим на современное художественное производство». Эта коллективность естественным образом приводит к тому, что то целое, которое должно в конце концов получиться — выставка — в момент организации и по-

[1] Manifesta Journal #8 2009—2010 // Collective curating. p. 3

Кураторы выставки Тим Гриффин, Беатрикс Руф, Ханс Ульрих Обрист, Том Эклс

Фото М.Афанасьева

сле вернисажа, будет окружена огромным количеством профессиональных разговоров и обсуждений. Потому что если один куратор принимает решения обычно молча в согласии с собой, то коллектив так или иначе ведет подчас очень сложные концептуальные переговоры, которые являются не менее значимыми, чем сама экспозиция. На каждого из пяти кураторов приходится по три художника: достаточное количество авторов и связей, чтобы затеять дискуссию о процессе и результате.

Надо сказать, что обсуждения, конференции, «talks» — любимая стихия приехавшего на симпозиум по случаю закрытия выставки вместе с другими ее участниками и организаторами Ханса Ульриха Обриста. Журналом ArtReview он был назван самым влиятельным человеком в мире contemporary art, а следовательно, прекрасно представляет, что движет искусством. По версии Обриста выходит, что важнейший его двигатель—разговоры. «Конечно, быть с искусством — это все, о чем мы просим. Но все же я считаю своим долгом — помимо создания выставок — конструировать такое пространство, где люди могут вести полноценную беседу... Все мои идеи рождаются из разговоров с великими художниками», — говорит он. Обрист выдумывает все новые и новые форматы для коллективных или тет-а-тет артбесед: интервью, короткие обсуждения, двадцатичетырехчасовые марафоны, участие в Интернет-конференциях. Симпозиум, состоявшийся в «Гараже», — докатившийся до Москвы отголосок этих обсуждений, влияющих на процессы, идущие в международном художественном мире.

В случае с проектом «Когда наступает сейчас» действительно есть что обсудить. Большая часть представленных на выставке работ, использующих медиум фотографии, выходят за рамки «чистой фотографичности». Интерпретировать их зачастую можно, только перешагнув границы непосредственно изображенного. Они нуждаются в том, чтобы быть не только увиденными, но и понятыми, интерпретированными, объясненными.

Обрист рассуждает о том, что медиумам вообще свойственно «переизобретать» себя: «Появление телевидения не привело к исчезновению радио. Сейчас, например, в Англии все слушают радио, оно гораздо интеллектуальнее, чем ТВ. Его слушают через Интернет, таким образом, старый медиум перерождается с помощью нового. То же происходит и с фотографией».

Действительно, фотография как миметическое средство, более точная и совершенная замена руке живописца, не является сегодня предметом интереса художников, которых больше волнует проблематизация ее границ, осмысление места фотографа, объекта, зрителя.

Нельзя сказать, что «переизобретать» себя фотография начала только сейчас, она довольно давно находится в непрерывном процессе собственной реактуализации. На выставке в «Гараже» есть работы не только молодых авторов, но и художников старшего поколения. Например, «100 лет» (101 фотография людей от рождения до ста лет) Ханса Петера Фельдмана, важного немецкого концептуалиста, начавшего свою карьеру в конце 60-х. Или серия черно-белых фотографий вернакулярной (народной, наивной) живописи, украшающей стены павильонов в луна-парках, принадлежащая швейцарскому дуэту художников Фишли и Вайсу, которые работают с фотографией начиная с конца 70-х. И Фельдман, и Фишли с Вайсом по-разному взаимодействуют с серийностью, выстраивают отношения и последовательности внутри подборок найденных или сделанных ими самостоятельно снимков. О специфике работы с образами, об особенностях построения их в ряды, архивировании, селекции в данной подборке материалов с Дэвидом Вайсом беседует куратор Беатрикс Руф.

Молодые авторы — Тарин Саймон и Ли Ледар — работают с закадровым нарративом, где значение имеет не только то, что мы видим, но и то, что мы знаем об этих снимках. Например, в «Невиновных» Саймон запечатлены осужденные вследствие судебной ошибки и отсидевшие без вины часть своего срока: каждый из них был неверно опознан свидетелями по фотографии. Места ареста, на которых сфотографированы эти персонажи, художница считает отправной точкой для реальной истории, родившейся из вымысла, основанного на фотоснимке. Саймон обсуждает с Хансом Ульрихом Обристом необходимость комментариев к фотографиям, свое сотрудничество с режиссером Брайаном Де Пальмой и многое другое.

Что касается Ли Ледара, в его беседе с куратором Томом Эклсом речь идет тоже об истории, но, как сначала кажется, очень частной: в работе под названием «Двойная связь» объектом фотографирования становится его бывшая жена. Снимки, сделанные самим Ледаром показаны рядом с другими, снятыми некоторое время спустя новым мужем этой женщины. Сюжет о семейной жизни фотографа становится поводом для рассуждения о том, как меняется (и меняется ли) объект под разными взглядами, размышлений о позиции, которую занимает фотограф, о ситуации, в которой находится модель.

Немецкому исследователю Гансу Бельтингу, изучающему теорию медиумов, принадлежит понятие интермедиальности, описывающее сосуществование старых и новых медиумов, высвечивание новыми медиумами свойств

Марло Паскуаль.
Без названия. 2010

старых: «Интермедиальность, этот фоновый узор всякой истории, пробуждает образы, которые мы либо знаем, либо узнаем из других медиумов-носителей. Они обуславливают сосуществование и соперничество различных медиумов. Только новые заостряют взгляд на свойствах старых, совершенно в них не замечавшихся... Старые медиумы часто продолжают существование в виде самоцитаты: в этом случае у образов всегда есть... форма воспоминания»[2]. Таким самоцитированием, самозаковычиванием увлечены многие из представленных на выставке авторов. Художница Анн Колье снимает фотографию

Ли Ледар. «Двойная связь». 2010

человеческого глаза, лежащую в проявочной ванночке, рук, которые держат журнальный разворот с изображением моря. Лиз Дешене выстраивает обманные, как будто бы взаимоотражающие, системы из поддельных зеркал, являющихся на самом деле фотоснимками. Художница Марло Паскуаль работает на стыке минималистической скульптуры и фотографии: присвоенные фото кинозвезд она превращает в трехмерные композиции, дополняя их объектами.

Живущему в Нью-Йорке художнику Гиладу Ратману принадлежит проект The Multipillory («Колодки»), в котором люди просовывают головы в щит с дырками, наподобие тех, которыми пользуются курортные фотографы, чтобы каждый мог получить свой портрет в виде кавказца в бурке. Щит изображает джунгли с обезьянами, и человеческие головы беспомощно торчат из этой панорамы дикой природы, как будто закованные в средневековые колодки. Критик Андре Ротман ведет беседу с Гиладом Ратманом о постмедийности, репрезентации, границах фотографии, о построении мостов между различными фотографическими дискурсами.

Что касается классика перформанса Марины Абрамович, которая тоже выступила на симпозиуме в Москве, ее работ не было на выставке. В «Гараже» она занималась подготовкой к своей будущей ретроспективе, которая подразумевает работу с документацией перформансов. Абрамович рассказала о своем опыте документирования, а также о том, какую роль в нем играет фотография.

[2] Бельтинг Ханс. Антропология образа. — «Искусствознание», 2005, №1, с. 97.

ТАРИН САЙМОН:

«Повторяем то, что уже было»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ХАНС УЛЬРИХ ОБРИСТ

Тарин Саймон
Фото М.Афанасьева

Ханс Ульрих Обрист. Расскажите о работе над своей первой серией фотографий «Невиновные».

Тарин Саймон. Я захотела исследовать ситуацию, когда человека несправедливо обвиняют в преступлении. Я изучала роль фотографии в разных жизненных сферах, и то, как неверная интерпретация фотоизображения может привести к судебной ошибке. Я вникала в материалы о ведении уголовных дел и наткнулась на несколько случаев, когда жертвы неверно опознавали преступника по фотографии. Фотография замещала в сознании человека реальный образ нарушителя, меняла его воспоминания о случившемся. Когда снимок одного и того же человека представляли и на первом, и на втором этапе опознания в числе других фото подозреваемых, жертва неосознанно «узнавала» того, кого видела на фото в прошлый раз и начинала ассоциировать этот образ с преступником. Нельзя не заметить, что фотография используется во всех сферах, в СМИ, в искусстве, как орудие пропаганды и может сильно влиять на жизненные процессы. Мне хотелось показать, каким образом это происходит, и понять, можно ли контролировать это влияние.

Ханс Ульрих Обрист. Альбом имеет для вас такое же значение, как выставка?

Тарин Саймон. Издание книги часто становится для меня основным импульсом. Я делала серии фотографий для своего проекта-исследования «Американский перечень скрытого и неизвестного», пользовалась различными источниками, в том числе закрытыми. Я стремилась открыть новую, неизвестную Америку. Меня интересовало все — политика, культура, наука, обычная жизнь, растительный и животный мир. Я чувствовала себя настоящим исследователем. Фотография — это лишь небольшая часть моей работы. Главным образом я занимаюсь исследованиями и написанием текстов. Любой проект воплощается в форме книги. Отношения между текстом и образом совершенно удивительны. Как правило, мы воспринимаем образ обособленно, но комментарий к нему способен изменить наше восприятие, породить совершенно иной контекст. Иногда связь между этими элементами теряется, а мне хотелось ее уловить и создать для них единое пространство.

Ханс Ульрих Обрист. Художник Леон Голуб говорил о том, что самое интересное в искусстве — попытка войти в неизведанное. Он делал это через живопись, вы — через фотографию, ведь вам удается проникать в места, закрытые для остальных.

Тарин Саймон. Да, отчасти. Но, вообще, фотография может разочаровать. Сейчас она повсюду, изображение обесценивается, становится одноразовым. Фотография превращается в какую-то нелепую гонку за уникальностью. Мне было интересно найти в ней новые, нерастиражированные пространства.

«Гименопластика» («Американский перечень скрытого и неизвестного»). 2007

«Ларри Янгблад» («Невиновные»). 2002

«Роналд Джонс» («Невиновные»). 2002

И прежде всего меня интересует то, что происходит в дальних уголках Америки.

Ханс Ульрих Обрист. Есть ли места, куда вы не можете проникнуть?

Тарин Саймон. Да, меня не пустили еще ни на одну свиноферму. Еще я как-то попросила разрешения снимать в Диснейленде, но мне отказали под тем предлогом, что никто не должен проникнуть в недра этого мира грез и тем самым разрушить его. Они даже не захотели со мной говорить, просто прислали факс с отказом, который, кстати, тоже стал для меня отличным материалом.

Ханс Ульрих Обрист. Поговорим о вашей последней книге — «Контрабанда». В ней, как и во всех ваших проектах, вы словно проверяете реальность на прочность.

Тарин Саймон. Это фотографии вещей, конфискованных у пассажиров аэропорта Кеннеди в Нью-Йорке. На оформление доступа в аэропорт я потратила восемь месяцев, и в итоге на съемки мне отвели пять дней, которые я провела в отделе таможенного контроля. Это был нескончаемый поток вещей, снимки стали отражением фантазий современного человека, которые сводятся к погоне за «уникальными» товарами. Получился собирательный образ современного потребителя с его уплощенными желаниями.

Ханс Ульрих Обрист. Расскажите о своем рабочем методе.

Тарин Саймон. Работа над каждым проектом обычно занимает несколько лет. Последние четыре года я ездила по всему миру, собирала материалы, и сейчас у меня в разработке восемнадцать историй, которые я планирую воплотить в том или ином виде.

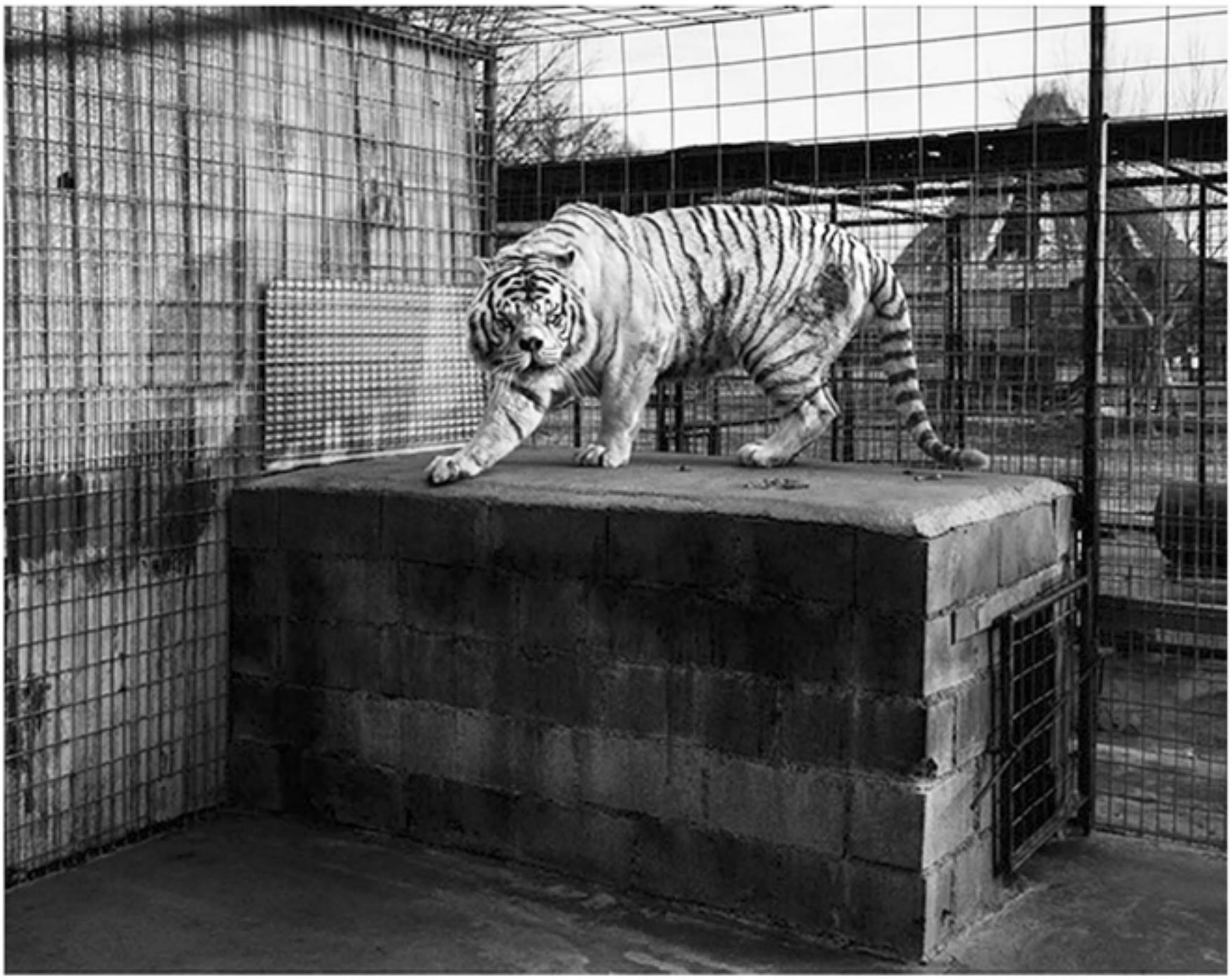
Ханс Ульрих Обрист. Когда фотография становится искусством?

Тарин Саймон. Я воспринимаю фотографию как совокупность различных аспектов: ее можно определять и через призму политики, и через другие виды искусства. Сейчас фотография становится связующим мостом между разными областями.

Ханс Ульрих Обрист. Польский поэт Чеслав Милош считал, что любой

деятель, живший в XX веке, испытал влияние кинематографа. Каковы ваши отношения с кино? Расскажите о своем сотрудничестве с Брайаном Де Пальмой.

Тарин Саймон. Я часто смотрю кино, почти каждый вечер. Обычно выбираю кино не по жанрам, а по режиссерам. Могу, например, целый месяц пересматривать все фильмы одного режиссера, потом перехожу к другому. На днях смотрела русский фильм «Гамлет», который, насколько я знаю, оказал сильное влияние на Романа Поланского, когда тот снимал «Макбета», — кстати, это один из моих любимых фильмов. Ну а Брайан пригласил меня на съемочную площадку фильма «Без цензуры» о войне в Ираке. Ему нужны были жесткие, гиперреалистичные кадры, выявляющие всю жестокость и грубость войны. Вместе мы сделали серию фотографий.



«Белый тигр (Кенни)» («Американский перечень скрытого и неизвестного»). 2007

Ханс Ульрих Обрист. Снимаете ли вы, скажем, по воскресеньям? Просто так?

Тарин Саймон. Снимаю ли я без повода? Этого я не делаю никогда. Я беру камеру, только когда у меня есть цель.

ДЭВИД ВАЙС:

«Действуем, как охотники»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ БЕАТРИКС РУФ

Дэвид Вайс
Фото М.Афанасьева

Беатрикс Руф. Поговорим о ваших коллекциях изображений. Как вы начали создавать вещи такого типа?
Дэвид Вайс. Утром мы с Петером приходим в студию и начинаем беседовать. Обсуждаем личные проблемы, работу. Из общения часто и рождаются произведения. Много лет назад мы делали работы из глины, которые изображали разные ситуации, родившиеся из этих бесед: забавные, парадоксальные. В конце концов, мы на глину уже не могли даже смотреть, техника себя изжила. Поэтому мы вышли на улицу и стали снимать все подряд. Потом поняли, что нам нравится путешествовать по Швейцарии. Ходили по городам, замечали странные машины, лошадей, интересные объекты, фотографировали их, прогуливаясь. Потом стали выезжать дальше и постепенно поняли, что существуют некие архетипы (что видно, например, в работах Фельдмана) фотографии, снятые до нас. Существуют места, в которых сосредоточена энергия — пирамиды или, скажем, кремли. Есть вещи, которые совершенно уникальны: леса, волны, пустыни. Осознав это, мы начали собирать коллекцию снимков о мире вокруг нас. К счастью, нас часто приглашали на выставки, что давало возможность путешествовать. Иногда мы отправлялись куда-то намеренно. Например, к пирамидам и в Стоунхендж мы ехали с определенной целью. В поиске новых возможностей фотографии и способов съемки мы посещали парки аттракционов, делая самые разные изображения. Образы эти могли быть какими угодно — кошмарными, смешными, призрачными.
Беатрикс Руф. Какой принцип лежит в основе вашей работы?
Дэвид Вайс. Мы увидели, что в нашей большой коллекции фотографий, снятых в разных частях мира без художественного замысла, без концепции, — много изображений необычных объектов. Мы действуем, как охотники, — выходим и «стреляем», а потом обсуждаем то, что обнаружили. Иногда пытаемся систематизировать снимки: возникают целые серии, например, «странные машины», «хорошие машины», «плохие машины» или, скажем, «цветы», которые в свою очередь тоже разделены на категории. Но потом мы поняли, что хотим завершить этот цикл, поставить в нем точку. Однажды Петер нашел старый фильм, и мы решили использовать старую технику, применявшуюся в свое время для обработки черно-белого изображения на пленке. Наложили одно изображение на другое, чтобы черное стало еще темнее, и получили довольно угрожающие образы луна-парка. Крутые страшные горки, скелеты, черепа, кости — все это очень нравится людям, потому что это «удобный» страх, они платят за него и получают определенную дозу подконтрольного ужаса. Снимки получились черно-белые. Условия, в которых мы с ними работали,

были кустарные, поэтому что-то вышло затемненным, что-то — засвеченным. Для нас это был особый опыт, поскольку манипуляции с цветом уже заходят за пределы фотографии и, скорее, относятся к живописи. Проект этот наивен, но у него была цель развлечь людей.

Беатрикс Руф. Это как раз те фотографии, от которых вы отказались? На самом деле у вас ведь есть более обширный архив таких снимков.

Дэвид Вайс. Я не знаю, сколько снимков в нашем архиве, может, тысячи три. Мы снимаем, а потом снова и снова рассматриваем их, решаем, нравятся они нам или нет, идем дальше. Изначально мы старались отобрать около ста фотографий, которые, как нам казалось, действительно можно было назвать художественными произведениями. Но были и провальные, смешные фотографии. Я до сих пор не знаю, стоит ли вообще выбирать или нужно показывать всю серию. Наверное, правильнее выставлять не только «хорошие» кадры, но и те, что выглядят странно, например, из-за неудачной цветокоррекции. Процесс фотографирования действительно очень похож на рыбалку или охоту — подходите к озеру и обнаруживаете, что рыбы там полно, и дай бог вам сил, чтобы всю ее выудить, рыбачьте, пока не упадете. Мы посещали парки аттракционов во Франции, Италии, Германии, делали такое количество снимков, которое только могли физически и морально, и затем ставили точку в серии. Такая интенсивная работа над циклом фотографий у нас занимала где-то год.

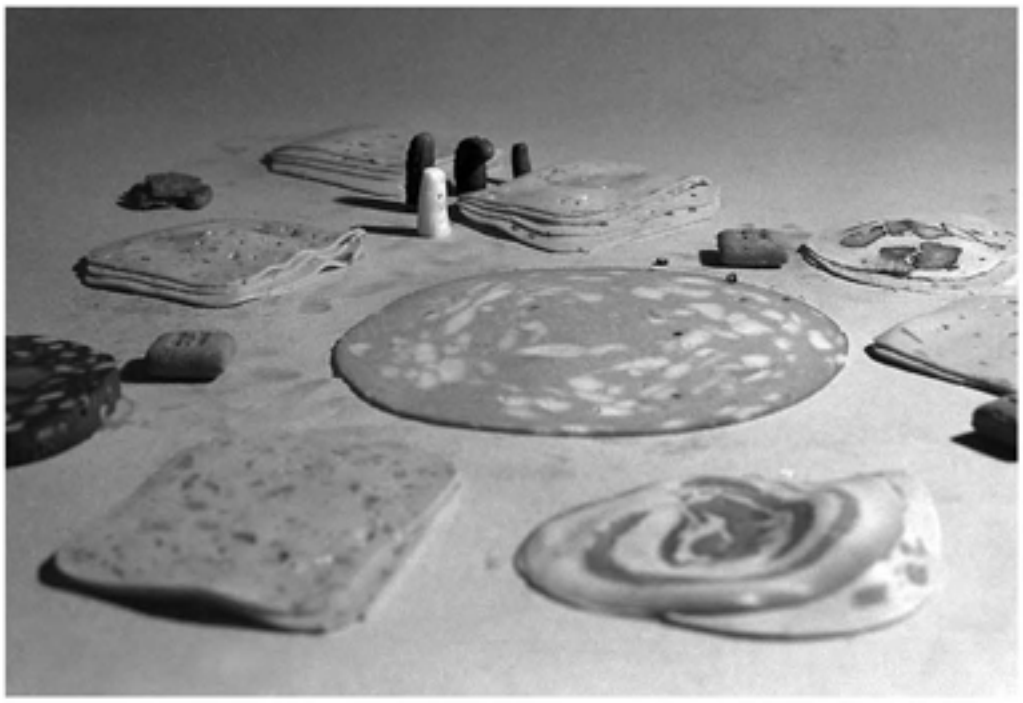
Петер Фишли и Дэвид Вайс. «Аэропорт (Берлин — Тегель)». 1991

Беатрикс Руф. В течение тридцати лет вы фотографируете аэропорты. Расскажите об этом проекте.

Дэвид Вайс. В аэропортах всегда есть время, чтобы походить вокруг, погулять, посмотреть, из-за этого свободного времени мы и начали их снимать. Опубликовали огромную книгу, в которой было представлено где-то сорок аэропортов. Обычно, если проект исчерпан, ничего сверх сделать уже невозможно. Но аэропорты прекрасны всегда, снимать их можно бесконечно, и сейчас мы планируем выпустить альбом со снимками восьмисот маленьких, второстепенных аэропортов. В этих изображениях всегда присутствуют темы ожидания, перемены, открытия новых мест.

Беатрикс Руф. Ваши работы существуют в качестве серий. Вы ищете способ разложить мир по новым категориям?

Дэвид Вайс. Вначале мы хотели следовать тем архетипам, которые сами и обнаруживали. Когда вы, например, в отпуске, то ваше внимание нацелено на то, что характерно именно для вашего состояния. Кроме того, у нас есть небольшие серийные архивы, например, «добрые животные», «агрессивные животные», «домашние животные». Мы много работаем над ними. Но эти архивы на самом деле тупик.



«В магазине ковров» («Колбасная серия»). 1979

«Крыса и медведь (летающие)», 2008—2009

«Ботинок». 2009

Беатрикс Руф. Пару лет назад вышла книга «Солнце и звезды», где вы показываете ваш рекламный архив. Как вы отбирали эти изображения?

Дэвид Вайс. Мы просматривали огромное количество рекламных страниц в разных европейских и американских журналах. Работа чрезвычайно утомительная, мы проводили за этим делом по два часа кряду, потом, наконец, решались выбрать что-то, потому что иначе это могло бы продолжаться бесконечно. Мы изучали именно рекламу, понимая, какое количество труда стоит за каждой съемкой. Над ней работает огромное количество людей: водители, снабженцы, фотографы. И выбор наш был каждый раз абсолютно неожиданным, спонтанным. В книге примерно восемьсот страниц с фотографиями. Изначально их было около двух тысяч — делая верстку, что-то мы выкидывали, но и здесь не обошлось без провальных фотографий, как это всегда бывает.

Беатрикс Руф. Вы говорили, что начали работать с фото, потому что больше не хотели возиться с глиной. Один из ваших будущих проектов снова связан с этим материалом.

Дэвид Вайс. Проект на стадии разработки, мы до сих пор не знаем, будет ли глина лучшим материалом для таких скульптур: она долго сохнет, трескается и усыхает. Пока мы не знаем, что будем делать дальше. Но скоро мы должны закончить проект.

Беатрикс Руф. Кажется, подобные незавершенные проекты являются основной движущей силой в вашей работе.

Дэвид Вайс. Думаю, что да.

ЛИ ЛЕДАР

Портрет взаимоотношений

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТОМ ЭКЛС

Ли Ледар

Фото М.Афанасьева

Том Эклс. В своих работах вы показываете отношения с вашими близкими, ставя их в контекст некоего общего подхода к современности. Это предельно субъективный взгляд на мир. Чем являются эти снимки для вас лично?

Ли Ледар. Снимки действительно отражают меня самого. Фотографирование связано с вопросами интимного характера, с моим внутренним миром и моими взаимоотношениями с окружающими. Если я говорю с вами открыто, вы тоже ответите мне искренне, это двусторонний процесс. Таким способом мы сравниваем себя с людьми, которых впускаем в наш мир, или противопоставляем себя им, обнаруживая сходства и различия.

Том Эклс. Расскажите о представленной здесь инсталляции «Двойная связь».

Ли Ледар. Пять лет я был женат, а следующие пять — разведен. Однажды я позвонил бывшей жене и попросил ее провести со мной три ночи и четыре дня в нашем загородном доме недалеко от Нью-Йорка. Там я сделал порядка пятисот ее снимков. Через два месяца она по моей же просьбе поехала туда со своим новым мужем, и он тоже снимал ее. Но, несмотря на то, что на фотографиях изображена моя бывшая жена, это не совсем портрет, а скорее, иллюстрация ее отношений с бывшим и настоящим мужьями. Она показана сквозь призму чувств, возникающих между ней и фотографом. Невозможно отделить ее образ от ситуации, в которой он был создан.

Том Эклс. Какова тут роль порнографии?

Ли Ледар. Возникающее во время съемок взаимное притяжение интересует меня не только в этом, но и в других проектах, над которыми я работаю. Фантазия, желание присутствуют в мире и каким-то образом управляют им. Создавая подобные образы, я показываю, как сексуальность влияет на отношения. Мои фотографии рассказывают о нескольких поколениях нашей семьи, в особенности о моей матери, образ которой накладывается и на образ моей бывшей жены.

Если говорить о снимках матери, то это одновременно, как и в случае с бывшей женой, портрет самой модели и портрет отношений. Я исследую ее сексуальность, то, как она переживает старение. Она делится со мной самым интимным, разрешает мне фиксировать ее отношения с другими мужчинами. Такая степень близости позволяет показать ее личность. Тут же возникает и вопрос о том, как должно строиться общение между матерью и сыном. Меня интересует, как ей удаются все эти роли: матери, порноактрисы, гламурной дивы. Невозможно точно определить, кто она такая, — она может быть кем угодно. Конечно, ситуация, когда женщину снимает ее сын, весьма специфична. Мы понимаем, что действуем на пограничной территории. Когда я фотографировал свою бывшую жену, а потом то же делал ее нынешний муж, также возникал вопрос этики. Но когда я работаю, я беру на себя всю ответственность за процесс.

АЛЕКС КЛЯЙН — ГИЛАД РАТМАН — АНДРЕ РОТМАН:

«Не все поспевают за своими работами»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТИМ ГРИФФИН

Алекс Кляйн. Я воспринимаю фотографию как неоднородное явление, отображающее разные пространства, хотя темы в современном фотоискусстве и пересекаются. Мне важно создавать мосты между отдельными секторами фотографического дискурса, и, думаю, организаторам выставки как раз удалось эти мосты выстроить. Не хочу углубляться в обсуждение различий между цифровой и аналоговой фотографией, мне кажется, в центре внимания сегодня не техника, а то, что находится в кадре — объективность изображения, контекст, в котором вы работаете и в который хотите ввести зрителя. На вы-

Тим Гриффин, Андре Ротман, Алекс Кляйн, Гилад Ратман

Фото М.Афанасьева

ставке мы видим очень много различных контекстов, множество аспектов истории фотографии, которые сегодня заново звучат и формулируются.

Гилад Ратман. С помощью определенного цифрового эффекта или технической манипуляции мы можем добиться соотнесенности фотографии с конкретным событием. Самое важное — причина, по которой возникает фотография. Это может быть событие, фиксация процесса, происходящего в определенном времени и пространстве. Сам факт включения и исключения чего-либо из поля внимания существует в каждой из художественных практик. Однако фотография особенно тесно привязана к конкретным событиям, ограничена пространственно-временными рамками. Включение чего-то в кадр может быть таким же жестким и агрессивным, как отбор и исключение.

Алекс Кляйн. Наверное, это относится и к присвоению уже существующего образа, это ведь тоже фотографический акт.

Гилад Ратман. Это, скорее, чисто художественное действие, описывающее отношения между реальным событием и его документацией.

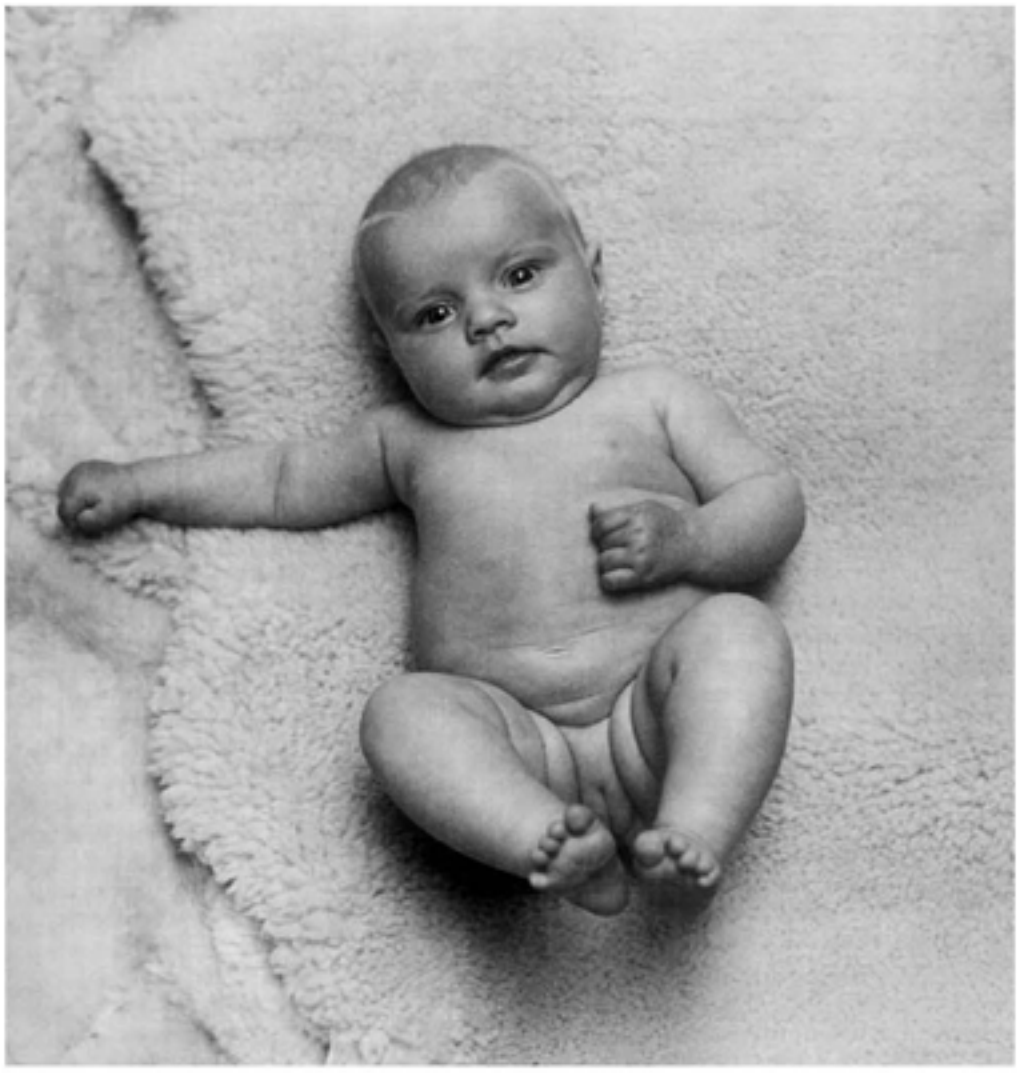
Андре Ротман. Я бы хотел поговорить о создании рамки, о процессе кадрирования. В этой выставке прослеживаются две модели репрезентации фо-

Гилад Ратман. «Колодки». Видеоинсталляция. 2010

тографий, которые, как мне кажется, с середины 70-х годов стали главенствующими. С одной стороны — это архивный подход, с другой, — художественный. В фотографии можно выявить разные проявления одного и того же мотива, который эволюционирует и распространяется за пределы кадра. Сама концепция кадрирования, фокусировки на объекте — это концепция включения разных единиц, составляющих целостный образ.

Тим Гриффин. Мы коснулись темы кадрирования, рамок, контекста, порождающего взаимодействие с изображением. Но есть еще самодостаточная тема производства образа. В фотографии всегда задействуется реальное событие, репродуцируемое в той или иной форме, оно и есть объект манипуляции. Но часто возникает противоположная ситуация: художник стимулирует свершение события, вызывает его, делает его видимым.

Гилад Ратман. Луч света, касающийся объекта и проявляющий его идею, для меня уже событие. Такие события могут возникать в повседневной жизни спонтанно, ни в одном другом искусстве это не происходит так внезапно. Фотография представляет собой континуум, который разбивается на мельчайшие частицы, эти частицы и есть кадры. И раздробленность эта довольно брутальна. Недавно мы говорили с Дэвидом Вайсом, и он считает, что нужно выходить за рамки пикселей. Мы много говорим о дигитализации, и я считаю, что оцифровка — это то, что способно отделить объект от его изображения. Идея Вайса выходить за рамки пикселей, при этом следуя за ними, мне кажется необычной.



Ханс Петер Фельдман. «Фелина, 8 месяцев» («100 лет»). 2001

Тим Гриффин. Мы с вами обсуждали специфичность фотографии, в том смысле, что она как бы «врезается» в современное искусство, идет сквозь него. Этот медиум проблематизирует сам себя и идеи, которые имеют хождение в искусстве.

Алекс Кляйн. Мы постоянно что-то снимаем, снимки есть у нас в компьютерах, телефонах. И эти фотографии имеют много разных применений. Можно сделать фотографию и положить ее в домашний альбом, а можно выставить в галерее. Это вопрос репрезентации. Мы по-разному воспринимаем образы, но, как правило, все равно соотносим их с реальным миром. Как правило, воспринимая образ, вы осуществляете деконструкцию изображения. Например, увидев снимок в газете или журнале, вы считываете условный язык СМИ, чтобы «распаковать» заключенную в фотографии идею. Это критическое отношение, которое встречается все реже. Усиливается иная тенденция, связанная с приятием изображенного, а не с расчленением его на составляющие с целью увидеть то настоящее, что лежит в его основе. Художники все чаще используют язык коммерческой фотографии, те же работы выставляя и в галереях. Но я не уверена, что противопоставление коммерческой фотографии художественной все еще актуально — это просто другой язык, который включен в общую практику.

Ханс Петер Фельдман. «Мария Виктория, 100 лет» («100 лет»). 2001

Андре Ротман. Говоря об использовании фотографии в изобразительном искусстве, вы сталкиваетесь с занятной диалектикой. Когда фотография вошла в сферу концептуализма, эстетически она сразу была представлена как некий смазанный образ. Позже, с середины 70-х, с приходом изобразительной фотографии, все изменилось. Теперь мы видим колоссальное количество фотографий, которые занимают место, ранее принадлежавшее живописи. И если раньше вопросы репрезентации возникали только в сфере живописи и других изобразительных искусств, то сейчас оказалось, что для фотографии тоже существуют самые разные способы репрезентации, в которой, как мне кажется, важную роль играет организация выставочного пространства. Специфика самой фотографии при этом отходит на второй план. Это и становится важнейшим отличием художественной фотографии от нехудожественной.

Гилад Ратман. Меня больше интересует существование фотообраза в реальном пространстве. Чаще я работаю с видео и, например, в проекте, представленном здесь[1], я размышлял о рамках, о кадрировании. Меня интересовала идея несвязности головы и тела. Фотографический щит разрезает людей, тело отделяется от лица, а лицо — это то, благодаря чему нас узнают. Подобная ситуация показалась мне весьма фотографичной. Мне хотелось выйти за рамки поверхности, и конкретной поверхности щита, который разделяет тело и голову, и фотографической поверхности вообще, которая тоже является некоей границей. Рамки кадра — это граница между мной и не мной.

Андре Ротман. С середины 70-х до 90-х годов фотография воспринималась как средство, с помощью которого вы можете перекодировать все что угодно. Она относилась к модернистскому искусству, в том смысле, в котором являлась искусством копирования, тиражирования, осуществляла атаку на автономность и уникальность отдельного художественного произведения. Сегодня я этого не вижу. Фотография существует на равных с другими видами искусства, и в теории она уже не играет такой пафосной роли, как двадцать лет назад. Мы живем в условиях постмедийных, постфотографичных и имеем дело в основном с «цифрой». Чистая фотография превращается в реликт истории медиумов. Все чаще фотографию соотносят не с живописью, а со скульптурой.

Тим Гриффин. Сейчас одновременно существует огромное количество выразительных средств, в мире циркулируют самые разные изображения, которыми мы обмениваемся, существуют разнообразнейшие виды репрезентации реальности, кадрирования, особые способы вычленения личного опыта. И проблемы, стоящие сегодня перед искусством, связаны с разрозненностью дискурсов, с тем, что одновременно появляется огромное количество самых разных произведений. Скорость перемещения из одной точки в другую огромна. И не все поспевают за своими работами. Эта возможность мгновенного перемещения из одного пространства в другое и есть главная особенность современной фотографии.

---

[1] «Колодки» (The Miultipilorry). — *Прим. ред.*

МАРИНА АБРАМОВИЧ:

«Место зрителя священно»

Марина Абрамович. «Художник в наличии». Инсталляция. 2010

Главный вопрос, связанный с искусством перформанса и его документацией, в том, как запечатлеть на фотографии нечто эфемерное.

В 1959 году художник Ив Кляйн сжег денежный чек, который выписал ему один коллекционер, а пепел выбросил в реку, превратив акт оплаты произведения в ничто.

Прошлым летом в Риме проходила ретроспектива итальянского художника Джино де Доменичиса, которого я очень люблю. В 70-х он делал невидимые объекты. Однажды решил продать один из них. Может, коллекционер был пьян и потому согласился, а может, ему просто захотелось потратиться на что-то загадочное. В отличие от Кляйна, Доменичис чек не сжег, а обналичил. Немного спустя к дому коллекционера подъехала машина, шестеро рабочих в перчатках внесли объект. Коллекционера спросили, куда его поставить. Он указал на место рядом с окном, на что ему возразили, что объект очень чувствителен к свету и его следует держать в тени. И вот летом 2010-го я поехала в Рим на ретроспективу Доменичиса. Там был выставлен и тот невидимый объект. Я чуть на него не наступила. Это был просто квадратный участок пространства, огороженный специальной ограничительной лентой.

Тут я должна вернуться к искусству перформанса. Перформанс — это прежде всего энергия, которой художник обменивается со зрителем. Как столь эфемерная сущность может ожить в фотографии? Можно ли документировать ее? В начале 70-х годов я и другие художники, все мы были против документирования. Фотография воспринималась как мертвая копия. Но в то время у художников не было достаточно денег, чтобы делать перформансы так часто, как они хотели, поэтому мы начали документировать их с помощью фотографий, хотя для нас это был компромисс.

Сорок лет назад фотографирование еще не было продуманным концептуальным действием, связанным с работой художника. Например, Йозеф

Бойс. Многие фотографы делали снимки, а потом отдавали их ему. Он отбирал несколько подходящих, при этом не давал фотографам никаких специальных указаний, а выбор был абсолютно произвольным. Когда в 2005 году в музее Гуггенхайма мы пытались воссоздать перформанс Бойса, его вдова дала нам множество материалов о проекте, и, разбирая их, я чувствовала себя археологом, который пытается по крупицам реконструировать прошлое.

С тех пор мое отношение к этой теме изменилось. Я размышляла о том, как фотография может стать произведением искусства независимо от перформанса. Документация сама по себе казалась мне скучной — множество снимков, покадрово воспроизводящих перформанс. Гораздо проще снять видео — там есть звук, движение, пространство, энергия момента. Я начала разрабатывать свою идею фотографии как элемента перформанса. Обычно я прошу фотографа снимать лишь последние минуты, поскольку считаю, что напряжение, мощь всего процесса концентрируются именно в конце и фотография может передать эту концентрацию. Тогда фотография становится самостоятельным произведением искусства.

Главное в перформансе — зрители, а не фотографы. В 70-е мы делали перформанс с Джиной Пане, и фотограф постоянно загораживал ее от публики. Я считаю, что это крайне неуважительно к зрителям, ведь только когда зритель и художник дополняют друг друга, можно считать работу состоявшейся. Когда-то танцовщица Марта Грэм сказала, что «любое место, где стоит танцор, — священно». Я бы сказала то же и о перформансе: «Место зрителя священно». Многие художники скажут, что когда они увлечены творческим процессом, публика не имеет для них значения, но это неверно. Для меня зрители всегда очень важны, я думаю о том, как вовлечь их, сконцентрировать их внимание на том, что происходит здесь и сейчас.

«Кухня»

«Художник в наличии». 2010

Когда в 2010 году я делала перформанс The Artist is Present («Художник в наличии») в Нью-Йоркском МоМа, я с огромным вниманием подошла к вопросу документирования и к выбору фотографа. Было трудно найти человека, который бы мог работать со мной на протяжении всего перформанса. Обычно от фотографа не ждут такой отдачи: он приходит на выставку, снимает, что ему понравится, пьет кофе, идет домой. В итоге происходит фальсификация материала. Но мне повезло. Марко Анелли, молодой фотограф, принял нелегкий вызов. Перформанс длился три месяца, каждый день я сидела в музее по семь часов без перерыва, а по пятницам по десять часов. И в течение всего времени — то есть в течение 716 часов и 30 минут — Марко был вместе со мной. Он не мог уйти поесть, покурить, он пребывал в том же состоянии, что и я. Это абсолютно уникальная ситуация. Мы обсуждали, как фотографировать лица зрителей. Я не хотела подпускать его слишком близко к публике. Поэтому он использовал специальный объектив, вроде тех, что используются на футбольных матчах, когда фотограф находится далеко от объекта. Кто-то сидел подолгу, кто-то вскоре уходил. Мы сидели на стульях друг напротив друга, между нами был только стол, а затем убрали и его, остались только мы — простейшая композиция. Я не могла поверить, что посетители стояли в очереди часами, чтобы просто посидеть напротив меня. Некоторые ждали всю ночь. При этом каждый мог проводить со мной столько времени, сколько хотел. Один человек просидел напротив меня семь часов.

Марко делал по три снимка каждого зрителя: в начале, когда человек только садился, в середине и в конце. Фотографу в такой ситуации требуется чувствовать нюансы, например момент, когда человек собирается уйти. Некоторые плакали, это было очень таинственно. Марко ждал, пока слеза начнет стекать по щеке, и лишь в ту секунду, когда на слезе появлялся блик света, делал снимок.

У нас получилось огромное количество фотографий, более тысячи лиц. И тут у меня возник вопрос — чья это была работа? Моя, его или общая? Если бы я не придумала перформанс, ему некого было бы снимать, но автор этих фотографий — он. Я пришла к выводу, что это его работа, но в контексте моей.

И все же из фотографии и видео я выбираю второе, поскольку оно фиксирует плавный переход одного состояния в другое. В итоге мы объединили все фотографии лиц в одну последовательность, и эти кадры, выстроенные друг за другом, невероятно эмоционально заряжены. Но пока я не могу ответить на вопрос, как сделать так, чтобы фотография улавливала нематериальное.

Материалы рубрики «Опыт» подготовлены А.Дементьевой и Е.Паисовой

Ч Т Е Н И Е

АНДРЕЙ ЩЕРБИНИН

Револьвер

КОНКУРС СЦЕНАРИЕВ
ЛИЧНОЕ ДЕЛО
2010

У окошка «Макавто» стоит машина в ожидании заказа. Между окошком и машиной, в нескольких метрах позади, курит крепкий парень в очках с мощными диоптриями, за которыми скрываются маленькие крысиные умные и хитрые глазки. Это Скай.

Скай не сводит глаз с окошка. Он заметно нервничает. Вот он замечает, что в окошке появляется рука с пакетом. Скай бросает сигарету, срывается с места и стремительно бежит по дорожке между «Макавто» и машиной. Работник «Макавто» протягивает водителю его заказ, но в это мгновение между ними пулей проносится Скай. Он перехватывает пакет с едой и скрывается за углом «Макдоналдса».

Водитель, даже не успевший понять, что произошло, растерянно смотрит вслед Скаю.

Скай переходит на шаг. Он уже абсолютно спокоен, но на всякий случай оборачивается. Все тихо. Скай заходит во двор дявятиэтажки, садится на скамейку и принимается за завтрак. В мусорную корзину летит пирожок. Скай достает колу и бигмак. Он сам себе улыбается, качает головой.

С к а й. Ле бигмак.

Он принимается за еду.

В квартире мчится беговая дорожка. На нее с серьезным видом задумчиво смотрит Джокер — огромный, сутулой спиной, мощными руками и прической похожий на молодого Жерара Депардье. Вид у него заспанный и недовольный, волосы растрепаны, одет только в клетчатые трусы-шортики.

В руках Джокер держит кошку, автоматически поглаживает ее. И вдруг неожиданно он бросает кошку на беговую дорожку. Кошка с мяуканьем отлетает в сторону, дорожка выбрасывает ее, словно пушок!

Довольный Джокер ржет. Настроение явно улучшилось. Он берет с полки бутылку виски. Прямо из горлышка набирает напиток в рот, прополаскивает рот, глотает и закуривает. Потом начинает одеваться.

Кошка, забившись в угол, смотрит на Джокера дикими глазами...

В вагоне метро почти никого нет. У самых дверей сидит парень лет восемнадцати. Судя по внешнему виду, тубусу и очкам, студент-технарь. Он увлечено читает что-то в смартфоне.

На противоположной скамье по диагонали от него сидит субтильного вида молодой человек лет семнадцати, длинный и худощавый, с туповатым выражением лица. Это Ас.

На Асе длинный видавший виды плащ из кожзама, черная шляпа с короткими полями, вокруг тощей шеи в несколько оборотов намотан длинный шарф цвета бордо.

Если бы пассажиры обратили внимание на Аса, то заметили бы, с каким напряжением тот уставился на смартфон. Ас нервничает, хотя старательно делает вид, что все вокруг ему безразлично. Правда, получается это у него

плохо, но на него никто не смотрит, а потому никто и не видит его дикое волнение.

Волнение явно зашкаливает, когда поезд останавливается на станции. Входит один, выходят двое. Голос диктора предупреждает о том, что через секунду-другую двери закроются.

Ас перебарывает страх, встает, идет мимо студента. Двери начинают закрываться. Ас хватает смартфон и выскальзывает в щель дверей. Поезд уезжает. Студент растерянно смотрит на пассажиров, но в их глазах не сочувствие, а укор — мол, из-за таких, как ты, раззяв, и появляются в мире такие ублюдки, как тот в шарфе цвета бордо...

Ас бежит по пустой платформе. В центре зала его поджидают два друга — Скай и Джокер.

Они смеются и хлопают в ладоши, поздравляя Аса с удачно провернутым дельцем.

Ас сияет, как новенький пятак, глупая улыбка блуждает на его длинном лошадином тупом лице. Он подбегает к друзьям и протягивает Скаю украденный только что смартфон.

Скай крутит смартфон в руках, читает текст на экране, удивленно вскидывает брови.

С к а й. Ого!

Стыдливая роза шипами грозит,
Овечка-тихоня боднуть норовит —
Любит открыто лишь белая Лилия
И не вершит над собою насилия.

Д ж о к е р. Вильям Шекспир!

С к а й. Почти. Уильям Блейк. Штук за десять толкнем Троллю. Умница Ас! Видишь, ничего сложнокриминального!

Скай похлопывает по плечу Аса, довольного похвалой, бросает смартфон Джокеру, но смартфон падает тому не в ладонь, а...

Стол, заваленный мобильными телефонами, чехлами к ним и всевозможными запчастями и аксессуарами. Чья-то рука берет смартфон и подносит к нему лупу.

В кадре гипертрофированно увеличенное лупой, искаженное лицо пожилого китайца — Тролль скрупулезно и долго изучает поверхность смартфона.

За ним наблюдают, стоя в ряд по другую сторону стола, Ас, Скай и Джокер. Наконец Джокер не выдерживает. Отхлебнув виски из бутылки, он громко крякает и, гогоча, обращается своим басом к Троллю.

Д ж о к е р. Слышь ты, Конфуций, ты чё там, блох ищешь?

Т р о л л ь. Не-а! Не блоха, а крова.

С к а й. Какой крова?

Д ж о к е р. Ты чё думаешь, мы из-за этой херни человека убьем? Не много ли ты о себе возомнил, а, Мао Цзэдун гребаный?

Т р о л л ь. Мао не Мао, а мокруха моя не думая! Не хотеть! Тли!

С к а й. Сколько-сколько?!!

Д ж о к е р. Тли и всё? Да он на пятнашку минимум тянет!

Т р о л л ь. То в салона связи, а у меня скупка. Четыле! Для холоший человека Дзокела не жалко!

Джокер вопросительно смотрит на Ская. Тот своими глазками за линзами зло буровит Тролля. Ас же чуть не плачет от обиды.

Тролль ждет. Видит, что друзья, скорее всего, откажутся от сделки. И спешит — выставляет вперед, чуть ли не в лицо Джокеру, растопыренную пятерню.

Т р о л л ь. Пять тысяча лублея!

И, не дожидаясь ответа, извлекает из стола пачку сотенных купюр, лихо отсчитывает пять тысяч рублей и протягивает друзьям.

Джокер стонет и начинает рычать, запрокинув голову и закатив глаза. Но Скай не дает развиться его приступу гнева. Он раздраженно выхватывает деньги из рук Тролля и увлекает друзей на улицу.

Тролль, довольный собой и сделкой, провожает их сытым взглядом.

Где-то за ларьками недалеко от скупки Тролля, спрятавшись от глаз ментов и прочих обитателей города, наша троица пересчитывает деньги.

С последней купюрой Скай удивлено смотрит на Джокера, который хотел было сделать очередной глоток виски, но так и замер с бутылкой у рта, увидев тревогу в глазах Ская.

Д ж о к е р. Нае..л?

С к а й. Подломил сука китайская!

Д ж о к е р. Сколько тут?

С к а й (*пожимает плечами*). Три.

Д ж о к е р. Дай я!

Джокер пересчитывает деньги и, задрав голову к небу, начинает рычать раненым львом.

Ас взволнованно и со слезами на глазах смотрит на Джокера, затем с мольбой на Ская.

Скай отмахивается от Аса: мол, подожди, не до тебя!

С к а й. Сколько?

Д ж о к е р. Тли тысяча лублея.

Джокер сминает в мощном кулаке деньги и решительно срывается с места, раздираемый бешенством, но тут же на его пути встает Скай.

С к а й. Стой! Стой! Вечером! Вечером! Подловим и предъявим по полной. Тут ментов до хренища! Да стой, я сказал!

Джокер раздувает ноздри, рычит, но успокаивается, положив голову на плечо Ская. Скай видит, что друг поостыл, он отпускает Джокера, и троица уходит куда-то в глубь микрорайона.

Палец давит на кнопку дверного звонка. На длину цепочки открывается дверь.

Скай протягивает в щель примерно половину полученной у Тролля пачки денег. А через секунду вынимает руку — в ней пакетик с какой-то почти черного цвета субстанцией, похожей на кубик пластилина.

Скай прячет пакетик в карман, дверь захлопывается. Скай срывает шапку с головы и картинно, по-холопски отвешивает поклон.

С к а й. Храни вас Бог!

Он сбегает вниз по лестнице, выскакивает из подъезда и исчезает за поворотом.

Троица словно наперегонки бежит вверх по лестнице недостроенного торгового комплекса.

Джокер, громко хохоча, первым выскакивает на крышу и «возносит руки к звездам». Теперь он воет: победный вой волка.

Вслед за ним появляется Скай. Он поправляет очки, улыбается, отталкивает Джокера в сторону. Тот принимает вызов и толкает Ская. Оба смеются, но Скай не намерен продолжать игру-поединок и уходит от боя, не отвечая на удары Джокера. Тот вскоре теряет интерес к Скаю и находит себе новое развлечение.

Он поднимает осколок кирпича и с разбегу запускает его в далеко стоящую девятиэтажку. Кирпич не долетает до дома, а падает где-то на середину дороги, по которой движутся машины.

Скай усаживается на какую-то бочку и начинает сооружать «косяк». Для этого из тайника в стене (вентиляционное оконце) он вынимает «бурбулятор» — самодельный кальян в виде пластмассового мишки, когда-то бывшего упаковкой для меда.

Джокер еще пару раз бросает кирпичи, но безрезультатно — окна дома остаются нетронутыми. Ему надоедает, и он садится рядом со Скаем. Терпеливо ждет, как гурман первого блюда.

И тут на крышу осторожно, тщательно проверяя, куда ставить ногу, входит Ас.

Скай и Джокер усмехаются.

Ас садится рядом со Скаем, с другой от Джокера стороны.

Скай раскуривает «бурбулятор». Несколько жадных, с задержкой дыма в легких, затяжек. Крякает, закашливается, снова затягивается, задерживает дым в легких, крякает, выпускает дым и смотрит на «бурбулятор». Мишка приветливо ему улыбается! Скай улыбается ему и передает мишку Джокеру.

С к а й. Храни, Господи, Афганистан и талибов! Аминь!

Джокер выпускает дым и согласно кивает, передает косяк Асу. Сам же достает бутылку виски и делает несколько глотков. Вдруг начинает хохотать.

Ас нежно курит косяк, затем передает его Скаю. Тот докуривает, затем чуть добавляет гашиша, раскуривает и передает Джокеру. Курят еще по второму кругу. Мишка снова возвращается к Скаю. Мишка улыбается блаженной улыбкой святого Скаю и тянет к нему лапки.

М и ш к а. Вселенская любовь, брат!

С к а й (*мишке*). Да! Солнце светит и растет трава! Аминь, брат!

Скай поворачивается к Асу и долго смотрит на него задурманенным

влюбленным взором. Нежно проводит ладошкой по щеке. Ас счастливо улыбается.

С к а й. Ас, я люблю тебя. Ты брат мне, реально, брат! Чуть дебильный, но брат. Не бойся, Ас, я тебя не дам в обиду. Ты мне веришь?

Скай ищет взгляда Аса. Тот поднимает смущенный наивный взгляд на Ская и кивает.

А с. Да.

Д ж о к е р. А мне веришь?

А с (*делаясь серьезным, опуская глаза*). Нет.

Д ж о к е р. Гад же ты, Ас! Самый настоящий гад! Кто тебя тогда от чехов Ленина спас? А? Скай, что ли, твой любимый? Я! Я тебя спас! Я! Великий и могучий Джокер! Мать твою! Ты не Ская, а меня должен любить! Понял?

Скай медленно поворачивает голову и смотрит на Джокера, тот мимо Ская на Аса, который, потупив взор, молчит и вот-вот заплачет.

И тут все трое, пораженные, замирают. Все трое видят, как мишка, переваливаясь с лапки на лапку, вразвалочку идет к стене, карабкается по ней и исчезает в тайнике.

Дождь несколькими крупными каплями падает на лицо Джокеру. Тот утирает капли, встает и уходит под какой-то навес — скорее всего, это когда-то должно было стать будкой для подъемного механизма лифта, да не судьба.

Проходя мимо Аса, Джокер несильно толкает его в плечо, и тут же на него пантерой набрасывается Скай. Его кулак точно врезается в челюсть Джокера, но тот не падает, а только пятится, увлекая за собой Ская.

Они валятся на грязный пол и начинают кататься в жесткой драке, отвешивая друг другу удары.

Ас сидит на прежнем месте и тихо всхлипывает. Затем вскакивает и бросается на Джокера. Бьет его неумело и коряво, как ребенок, больше кричит и скулит, чем бьет. Джокер свободной рукой сгребает его, и теперь под хлынувшим дождем дерутся и катаются все трое...

В будке для механизма лифта в ряд сидят, поджав ноги, трое наших героев. Все тупо смотрят перед собой на стену дождя, и каждый думает о чем-то своем.

Идиллию нарушает Джокер, он отхлебывает виски и резко встает.

Д ж о к е р. Всё, пора Тролля депортировать на родину.

С к а й. Рано.

Д ж о к е р. Кто сказал?

С к а й. Такаси Миикэ в фильме «Мокрая псина». Там киллер никогда не выходил на улицу и не убивал, пока шел дождь.

Д ж о к е р. Почему?

С к а й. Не важно. Просто нельзя убивать китайцев, пока идет дождь, даже если китаец не китаец, а долбанный хитрожопый Тролль.

Джокер вздыхает и садится на место. Закуривает.

Д ж о к е р. А если дождь будет идти всю ночь?

С к а й (*усмехаясь*). У Миикэ дождь шел несколько недель.

Д ж о к е р. И что киллер делал все это время?

С к а й. Ждал.

Д ж о к е р. Как ждал?

С к а й. Сидел в номере с проституткой.

Д ж о к е р. Так можно! А у нас вместо проститутки будет Ас. Да, Ас?

Джокер тянет руку к Асу, но Скай бьет его по руке.

С к а й. Дождь кончился.

Джокер радостно орет и выскакивает на крышу. Видит торчащую из стены арматуру и пытается ее вырвать, но удается только погнуть ее.

Скай и Ас скрываются на лестнице. Джокер бросается за ними...

Длинный полутемный коридор загаженного общежития. Обшарпанные стены, закопченный потолок, редкие лампочки, свет которых еле пробивается сквозь завесу кухонного чада, клубящегося под потолком. Двери, двери, двери...

Мимо дверей идут, почти крадутся наши герои. Джокер вторым, Ас последним, а первым идет Скай. Его глазки-бусинки сверкают. Он жаждет расправы. Мимо них проходит, словно в рапиде, полуголый китаец, который подозрительно косится на них. Китаец скрывается за одной из дверей, а через секунду выходит уже с другим китайцем. И что-то ему шепчет, указывая в спины наших героев.

Троица проходит мимо кухни. Там у плиты стоит и что-то жарит в медной сковороде на большом огне другой китаец, и он, тоже словно в рапиде, поворачивает голову и тоже подозрительно косится на идущих мимо него по коридору чужих.

Когда они исчезают, китаец берет со стола огромный тесак и выходит в коридор, где за спинами наших героев, на другом конце коридора, толкутся уже пять-семь китайцев.

Китаец с ножом смотрит в спины чужаков, затем на своих соплеменников. Все встревожены визитом непрошеных гостей, медленно начинают двигаться по коридору, словно крадутся за незваными пришельцами.

Скай подходит к одной из дверей, пинком распахивает ее и тут же застывает на пороге...

В комнате на двухъярусных кроватях сидят, свесив ноги, человек десять китайцев.

Скай не сразу замечает Тролля. Тот сидит на «втором этаже» и испуганно смотрит на Ская.

Ская оттесняет Джокер. Он пьян и под кайфом больше остальных, плюс его неустойчивая психика — раздерганный на нет!

Джокер видит Тролля и с диким криком бросается к нему. Все китайцы замерли от такой наглости и смелости!

Джокер хватает Тролля за ногу и с диким хохотом пытается стащить его на пол.

Тролль начинает визжать. Что-то орет по-китайски и свободной ногой пытается лягнуть Джокера в лицо. Ему это удается.

Джокера откидывает в сторону, из носа течет кровь. Его, слегка оглушенного, это заводит еще больше. Он резко дергает Тролля за ногу, и тот падает на пол. Корчится от боли. Джокер начинает избивать его ногами.

И тут китайцы приходят в себя. Один бросается на Джокера, но отлетает от мощного удара Ская. Двое других бросаются на Ская и повисают у него на руках, и тут в комнату с криками врываются китайцы из коридора.

В воздухе над спиной Ская мелькает тесак. Китаец с диким воплем замахивается и бьет, словно мечом, Ская по спине своим замызганным тесаком, но Ас успевает перехватить тесак голой рукой в воздухе. Он плачет, рыдает и начинает выть, когда тесак вырывается из его кулака. Хлещет кровь.

Ас падает на колени и почему-то сует раненую руку себе под мышку.

Скай оборачивается и бьет китайца с тесаком в пах. Тот падает на пол без сознания.

Джокер хватает с пола тесак и начинает размахивать им в разные стороны. Достается и Скаю, которому тесак ранит руку выше локтя. Но в лихорадке боя никто этого не замечает. Китайцы лупят беззащитного Аса.

Теперь Джокер и Скай отбивают своего друга от низкорослых, но резвых китайцев.

Начинается настоящая каша-мала!

В какой-то момент драки троице удается прорваться к двери. Они выбегают из комнаты, их преследуют все китайцы.

На полу остаются лежать Тролль, истекающий кровью и зажимающий ужасную рану на животе, и тот, которому двинул в пах Скай...

Ас, Скай и Джокер бегут по коридору. За ними с криками и руганью несутся китайцы, вооруженные всем, что только ни попало под руку, — ножами, кастетами, ножками от табуретов... У одного в руке даже ножовка, а у другого — рамка от картины!

Из какой-то комнаты на шум высовывается заспанный китаец, и бегущий мимо Джокер тут же вонзает тесак в дверной косяк, едва не попав в изумленного хозяина. Тот верещит, перепуганный. Джокер намеревается вытащить тесак из косяка, но у него ничего не выходит — врубил намертво. Времени нет, и Джокер бежит уже без тесака.

Скатываются по лестнице кубарем. Тут первые китайцы хватают Аса за шарф. Тот кричит, и ему на выручку снова приходят Джокер и Скай.

Снова драка. Мелькают кулаки, пила, ножи. Крики, стоны, удары.

Снова удается отбить Аса у китайцев и выбежать на улицу.

Скай захлопывает дверь и подпирает ее плечом. Джокер приходит ему на по-

мощь. Теперь они вдвоем пытаются удержать дверь. За дверью слышатся крики и ругань.

Китайцы со своей стороны наваливаются на дверь с дружным криком, но троице пока удается держать оборону.

Джокер кричит стоящему в сторонке с рукой под мышкой напуганному до полусмерти Асу.

Д ж о к е р. Чё застыл! Найди чем дверь подпереть!

Ас кивает и начинает метаться у двери. За ним наблюдает подошедший китаец. В руках у китайца пакеты с едой. Он не понимает, что происходит, и предпочитает не вмешиваться в происходящее.

Ас находит какой-то использованный электрод для электросварки. Он показывает его Джокеру.

Джокер выхватывает электрод и закручивает им дверные ручки. И тут же замечает испуганного китайца с пакетами.

Джокер в один прыжок оказывается перед ним. Хохочет китайцу в лицо и со всей силы бьет кулаком. Китаец отлетает метра на два и валится без сознания на сверкающий бликами неоновых реклам асфальт.

Скай бежит прочь, увлекая за собой Аса.

Джокер подбирает с асфальта пакеты с едой и с диким хохотом бежит за друзьями...

Дверь вот-вот сорвется с петель. За ней слышится дружный крик китайцев. Они наваливаются, и дверь падает.

Через дверь кубарем вываливается куча китайцев. Они поднимаются на ноги, осматриваются в поисках троицы и замечают лежащего на земле своего земляка.

Китаец, который был с тесаком (тесак снова у него в руке), берет на себя роль предводителя. Он что-то кричит своим и машет тесаком в разные стороны.

Ему дружно кричат в ответ. Китайцы, разделившись на две группы, разбегаются по двум аллеям, ведущим к микрорайону через заглохший парк, похожий, скорее, на лес.

Троица не спеша идет по аллее.

Джокер по своему обыкновению истерично хохочет и прикладывается к бутылке.

Скай пытается на ходу отремонтировать пострадавшие в драке очки.

Ас все зажимает руку под мышкой и поскуливает. И жмется поближе к Скаю.

И тут за их спинами слышится радостный крик китайцев.

Скай хватает Аса за шиворот и увлекает за собой.

Джокер, напротив, останавливается и смело разворачивается китайцам навстречу. Он ревет, колотит себя в грудь. И всем своим видом показывает, что готов биться насмерть и не сойдет с места! Швыряет в китайцев пакеты с едой.

Скай останавливается и зовет Джокера.

С к а й. Джокер! Джокер! Беги, придурок! Они же убьют тебя! Беги!!!

Но Джокер словно не слышит. Он разводит руки в стороны и задирает голову к небу. Орет.

Китайцы в паре метров от него.

И тут Джокер разворачивается и дает деру!

Китайцы буквально сходят с ума от такой наглости. Они орут как оголтелые. Но спортивного и крепкого Джокера им не достать. Тот бежит легко, дразнит их. Китайцы за ним, но как ни напрягают свои силы, догнать Джокера им не удается. Джокер видит, что между ним и Скаем с другой аллейки наперерез выбегает еще одна группа китайцев.

Джокер теперь перестает забавляться и пугается не на шутку. Он кричит: «Скай!» Сам же спрыгивает в кювет и пытается убежать от преследователей через лес. Земля мокрая, и в какой-то момент Джокер поскальзывается, его ноги смешно задираются вверх, и он падает на землю, ударившись лбом о какой-то пень. Он оглушен. Мычит, трясет головой и пытается встать на ноги, но на его голову обрушивается и ломается ножка от табурета.

Джокер падает на живот и пытается приподняться, из головы хлещет кровь, он даже пытается засмеяться, но у него не получается.

Китайцы набрасываются на Джокера.

Кто-то бьет и топчет его ногами.

Кто-то рвет на нем одежду.

Кто-то хватает за волосы и тянет к себе...

И тут!..

С аллеи раздается душераздирающий крик.

Китайцы замирают и все как один оборачиваются на крик.

На аллее стоит Скай, прижимая к себе китайца. У горла китайца все тот же тесак.

Ас жмется к Скаю, пряча руку под мышкой.

С к а й. Отпустите его! Или я ему башку отрежу! Джокер, иди сюда!

Джокер поднимается и что-то мычит Скаю. Поднимает руку. Пошатываясь, идет к Скаю. Проходит сквозь кучу разгоряченных дракой китайцев.

Вдруг один китаец не выдерживает и с криком ярости и ненависти набрасывается на Джокера и точно так же, как Скай китайца, берет в заложники Джокера, приставив к его горлу нож. Что-то кричит Скаю на своем языке.

Скай кричит тому в ответ. В общем, идут блеф и истерика — кто кого переорет. Но момент напряженный.

Но у Ская есть плюс. В отличие от испуганно застывшего под тесаком китайца, Джокер прет, и прет он к Скаю, таща за собой китайца, который прижимает нож к его горлу.

Китаец видит, что дело дрянь, и чуть вонзает от страха и ужаса нож в горло Джокеру, другой рукой пытается душить его.

Джокер не обращает внимания на рану, он и так весь в крови. И с каждым шагом ему словно прибывает сил! В какой-то момент китаец не выдерживает психологического давления и отпускает Джокера.

Тот с победным улюлюканьем подбегает к Скаю. Он бодр и весел! Чертов Джокер! Ему хоть бы что!

Он бьет под дых китайца, которого держит Скай, и тот, крича от боли, падает на колени.

Джокеру этого мало! Он, как по футбольному мячу, бьет китайца в лицо ногой, и они бегут дальше. Китайцы за ними!

Китаец, которого ударил Джокер, остается на асфальте. Он ползает на коленях, катается на спине и, закрыв лицо руками, воет...

Троица друзей ныряет в кусты у девятиэтажки и падает на землю. Все они замирают.

Слышатся крики приближающихся китайцев.

Джокер начинает дурачиться. Он принюхивается и прямо перед лицом Аса замечает собачье дерьмо. Похоже, он что-то замыслил и скалится.

И не успевает Скай и уж тем более тормознутый Ас что-то сообразить, как Джокер хватает Аса за голову и окунает его лицом в дерьмо.

Джокер давится от смеха.

Мимо пробегает толпа китайцев.

Друзья замерли.

Китайцы удаляются. Крики делаются все тише и тише.

Джокер начинает хохотать, не боясь, что его услышат.

Скай бьет его кулаком в плечо.

С к а й. Заткнись, придурок!

Д ж о к е р. Да ладно тебе. Прикольно же. Ас такой тормоз, что, не помоги ему я, он бы сам по себе нырнул бы в это говно!

Ас растерянно застыл с задранным лицом. Он не знает, как ему быть и что делать. В глазах слезы.

Скай вздыхает и поднимается с земли, отряхивается, затем поднимает Аса, и они уходят. Ас скулит.

Джокер переворачивается на спину, его волосы слиплись от крови. Он смотрит в звездное небо и улыбается. Круто оттянулись! Вечер прошел не впустую.

В кадре ярко накрашенные женские губы. Вот обнажаются зубки: два ряда красивых ровных перлов, как говорили в старину. Ротик открывается, и зубки впиваются в двойной чизбургер. В уголке рта остается капелька майонеза, из ротика высовывается язычок и ящеркой устремляется к капельке, хватает ее и исчезает в ротике, алые губки смыкаются.

Это Жемчужинка, ей пятнадцать лет. Она настоящая блондинка во всех отношениях. Наивные широко распахнутые голубые глазки, милое симметричное личико-мордашка. Стройная миниатюрная фигурка. И в голо-

ве только журнал для подростков Cool.

Она жует свой чизбургер, потягивает колу через соломинку и чуть презрительно, как все блондинки, посматривает на окружающий ее плебс.

Вдруг ее пугает плюхнувшийся рядом с ней изрядно помятый, но отмытый Джокер. Он хохочет и лезет обниматься.

Жемчужинка отстраняется от него. Брезгливо морщится.

Д ж о к е р. Да ладно ломаться! Ты ничего, я красив, как Брэд Питт. Мы прекрасно проведем время. Пошли в туалет.

Ж е м ч у ж и н к а. Пошел на хрен, отстань, придурок.

Д ж о к е р. Как хочешь. Но учти, что я два раза не предлагаю. Я в скором будущем — историческая легендарная личность.

Ж е м ч у ж и н к а. И что?

Д ж о к е р. А то, что сейчас без лишних понтов ты можешь сделать мне минет. Я не против, как говорится. А завтра придется в очереди стоять на морозе, чтобы потереться о мои бронзовые яйца.

Жемчужинка смеется. Джокер тоже начинает хохотать. Достает бутылку виски, которое у него не кончается никогда. Ловко срывает крышку со стакана с колой и наливает туда изрядную порцию виски. Закрывает стакан крышкой и предлагает Жемчужинке.

Она берет в рот соломинку, ее губки нежно обхватывают соломинку.

Джокер видит это и мечтательно закатывает глаза. Прикладывается к бутылке виски. И тут перед ним возникает молодой парнишка в униформе «Макдоналдса».

П а р н и ш к а. У нас пить нельзя.

Д ж о к е р. Пошел на х..й. А кому скажешь — почки отобью и съем. Понял?

Парнишка густо краснеет и уходит, пряча глаза под козырьком бейсболки.

Ж е м ч у ж и н к а. Как там Ас?

Джокер пожимает плечами и начинает жевать картошку фри.

Д ж о к е р. Не знаю. Скай щас борется за его жизнь.

В туалете «Макдоналдса» Скай «борется за жизнь» Аса.

Ас стоит у раковины и скулит. Он украдкой наблюдает за тем, как под струей воды Скай промывает ему рану на руке.

Рана страшная — тесак китайца дошел почти до кости. Мясо по краям вздулось, распухло.

Ас скулит и подергивает ногой, как маленький ребенок. Скай хмурится.

С к а й. Стой спокойно! Замри!

Легко сказать! Но Ас тут же послушно замирает, только скулит еще громче.

Вот наконец-то с промыванием закончено. Скай выключает воду.

А с. А бинты?

С к а й (*загадочно улыбается*). Есть кое-что получше.

А с. Что?

С к а й. Японский суперклей.

Скай извлекает из кармана миниатюрный тюбик клея и показывает его встревоженному Асу.

С к а й. Расслабься. Я знаю, что делаю.

Скай кладет руку Аса на край раковины ладонью вверх. Ас снова начинает скулить.

Скай не обращает внимания на его нытье. Он полностью сосредоточился на операции по склеиванию раны на руке Аса.

Вот он выдавливает из тюбика клей в рану и тут же двумя пальцами зажимает ее, стискивая края.

Молчат. Ждут. Вдруг Скай поднимает взгляд и видит, как Ас любуется отражением Ская в зеркале.

С к а й. Ты чё?

А с. Ничего. Просто... я люблю тебя.

С к а й. Как брата?

А с. Да.

Ас произносит это нежно и трепетно.

Скай улыбается Асу устало и подоброму. Свободной рукой привлекает его к себе.

С высоты своего роста Ас склоняется к Скаю и кладет ему голову на плечо.

Скай вздыхает и поглаживает Аса по спине.

Чистая братская любовь.

Скай отстраняет Аса. И смотрит на ладошку. Его пальцы все еще стискивают края раны.

С к а й. Готово. Опа!

А с. Что случилось?

С к а й. Твою мать! (*Его пальцы приклеились к краям раны Аса, и он тщетно пытается освободиться.*) Будет больно. Только не ори.

А с. Что?

И тут же Ас дико стонет. И падает от боли на колени. Из его руки на пол сочится кровь. Он начинает выть и плакать.

Скай крутится вокруг Аса, пытаясь подобраться к его ране. Но тот не дается, крутится и прячет руку.

С к а й. Покажи руку! Да не вой ты, покажи! Стой, тебе говорят! Дай глянуть!

А с. Не дам!

С к а й. Ну прости... Я... Покажи, тебе говорят, а то заражение будет. Отхреначат на хрен по колено! Дай!

Скаю удается ухватить Аса за больную руку и зажать ее между коленями.

Ас замирает, покорно, как щенок на столе у ветеринара.

Скай осматривает рану. Она снова зияет своими ужасами, но только наполовину.

С к а й. Вот половину сделали. Осталось чуть-чуть. Потерпи.

Ас охотно кивает.

Скай дотягивается до тюбика с клеем, но Аса не отпускает, боясь, что тот убежит. Заливает рану клеем и зажимает рану пальцами — так, чтобы не приклеиться.

Они снова замирают.

В туалет входят два подростка и удивленно таращатся на странную парочку: один сидит на полу, а его рука зажата между ног у другого.

Скай бросает на них злой взгляд.

Парни исчезают в кабинках.

На стол резко опускается рука Аса. Это Джокер прижал ее к столу и рассматривает работу Ская. Хохочет. Отпускает руку Аса, который все время пытался вырваться. Джокер уважительно кивает Скаю.

Д ж о к е р. Мои поздравления, доктор Скай!

Сам хохочет над своей шуткой.

Скай устало улыбается и принимается за гамбургер. Ас, Джокер и Жемчужинка следуют его примеру. Поглядывают друг на дружку, все друг другу улыбаются, любуются друг другом. Понятно, что это четверка настоящих и верных друзей и что все трое мальчишек влюблены в Жемчужинку...

Из «Макдоналдса» выходит молодой работник, тот самый, которому нахамил Джокер. Перекур.

Он надевает наушники и включает музыку: Игги Поп, Life of Work. Закуривает.

Мы его глазами смотрим на ночной город: огни неона, небоскребы, тачки, витрины, рекламы, лица ночных обитателей — роскошь и нищета. Вот идет по ночному тротуару бомж, за ним трусит послушная свора крупных дворняг, а вот роскошный «Бентли» шуршит шинами по мокрому разноцветному, с отблесками неоновых огней асфальту.

Работник устало улыбается. Выщелкивает окурок, тот в рапиде летит над ночным городом. Падает на асфальт и рассыпается множеством искр...

Четверка друзей топчется у подъезда. Не могут разойтись.

Д ж о к е р. Жемчужинка, может, к тебе?

Ж е м ч у ж и н к а. Нет. У меня свидание.

Все трое грустнеют. Джокер смотрит на Аса.

Д ж о к е р. Домой?

А с. Нет. Я не вернусь домой.

С к а й. Что опять?

А с. Не вернусь.

В глазах Аса снова появляются слезы. Скай обнимает его за плечи, и они уходят.

С к а й. Мы ко мне.

Д ж о к е р. Опять Куросаву смотреть?

С к а й. А в морду пяткой?!

Д ж о к е р (*Жемчужинке*). Ты с нами?

Ж е м ч у ж и н к а. Я же говорю: у меня свидание.

Д ж о к е р. Скажи, месячные!

Хохочет и бегом за друзьями.

Жемчужинка усмехается, закуривает и уходит в противоположную сторону.

По микрорайону едет роскошный новенький «Ягуар». За рулем сидит кав-

казец по кличке Ленин, огромного роста и лысый. Ему лет семнадцать.

Из колонок ревет что-то из западного рэпа. Кавказец вусмерть обнюханный. Под носом белеет кокаин. Кавказец явно любуется своими золотыми часами, которые поблескивают на руке, лежащей на руле.

Кавказец замечает в свете фар Жемчужинку, стоящую на тротуаре. Моргает фарами. Жемчужинка машет ему рукой.

«Ягуар» останавливается перед Жемчужинкой.

Она открывает дверцу и плюхается на переднее сиденье.

Кавказец говорит без характерного акцента.

Л е н и н. Привет, радость моя.

Ж е м ч у ж и н к а. Привет, Ленин. Как дела?

Л е н и н. Ослепла, что ли?

Ж е м ч у ж и н к а. Не поняла?

Л е н и н. Сама не видишь?

Ленин трясет рукой с часами, затем этой же рукой хлопает по рулю.

Ж е м ч у ж и н к а. А. Поняла.

Л е н и н. Коки-моки?

Ж е м ч у ж и н к а. Не-е-е. Ты же знаешь, у меня богатое воображение и внутричерепное давление. Короче, нет наркотикам!

Л е н и н. Бедная, как же ты живешь?

Ж е м ч у ж и н к а. Книжки читаю.

Ленин извлекает пакет с кокаином, чуть высыпает себе на ноготь и с него нюхает дозу.

Л е н и н. Поехали?

Ж е м ч у ж и н к а. А подарок где?

Л е н и н. Дома у меня твой подарок.

Ж е м ч у ж и н к а. Тогда поехали. Только никакого секса — я с черными не сплю.

Кавказец усмехается, кивает и давит на газ.

Жемчужинка падает на постель. На ее лице испуг и боль, а из носа струится кровь.

Ж е м ч у ж и н к а. Я же сказала!

Л е н и н. Заткнись! Задолбала! С черными она не спит. Расистка.

Ж е м ч у ж и н к а. Тварь! Только тронь!

Л е н и н. Заткнись, сука! Два месяца яйца мне крутишь. «Купи то, купи это...» У меня что, на лбу «лох» написано?! Нет, детка, пришло время отрабатывать подарки.

Ж е м ч у ж и н к а. Тварь, гастарбайтер долбаный!

Кавказец набрасывается на Жемчужинку. Но получает достойный и неожиданный отпор. Она кулаками несколько раз попадает кавказцу в лицо. Но его оторопь быстро проходит, и ее сменяет слепая ярость.

Жемчужинка пытается вскочить, ей даже удается вырваться, но Ленин хватает ее за волосы и тянет к себе.

Жемчужинка кричит от боли и обиды. Из глаз льются слезы.

Ж е м ч у ж и н к а. Скотина, тварь, скотина!

Ленин чуть размахивается, словно у него в руке не голова Жемчужинки, а шар для боулинга, и «запускает» Жемчужинку в стену.

Глухой удар, и Жемчужинка мячиком отлетает обратно на постель. Она стонет от боли и, оглушенная ударом, пытается понять, где она и что происходит.

Ленин расстегивает ей джинсы и рывком сдергивает их.

Крик и изумленное лицо Джокера, который так бурно реагирует на кульминационную сцену фильма Акиры Куросавы «Бездомный пес», в которой совсем еще юный Тосиро Мифунэ идет на выстрелы преступника, не сворачивая и не таясь, не боясь пуль.

Д ж о к е р. А! А! Вот это мужик! Не то что ты, нытик!

Джокер зажимает голову Аса у себя под мышкой и трет по волосам ладошкой.

Скай срывает руку Джокера с Аса и отталкивает Джокера.

С к а й. Да застынь ты!

Джокер послушно замирает и во все глаза смотрит на экран.

В его комнате дешевенький телевизор, простенький DVD-плейер. Вся комната в постерах режиссеров и актеров, всюду диски и кассеты с фильмами.

С к а й (*мечтательно*). Самое главное в жизни — это смерть.

Д ж о к е р. Поясни.

С к а й. Это концепт самурайской философии. Это в крови у японцев. Это то, что всю жизнь исповедовал

и возносил в ранг высокого искусства Куросава. Путь воина — путь к смерти. И знаешь, в чем там фишка?

Д ж о к е р. В чем?

С к а й. Смерти нет!

А с. Как это?

С к а й (*выключая плейер*). Есть цепь перерождений, а смерть лишь маленький мостик от одной жизни к другой.

А с. То есть мы не умираем?

С к а й. Нет. Просто по мостику из одной жизни в другую.

А с. А если ты умрешь... и я... мы в следующей жизни встретимся?

Скай смотрит на Аса. У того в глазах страх и надежда. Это видит и Джокер, и он вдруг против своего обыкновения не хохочет и не дурачится, он серьезен, как никогда. Даже загрустил! Молчит. Оба ждут, что скажет Скай.

Скай медлит с ответом. Но ему надо ответить, так как Ас смотрит на него пристально, не отводя взгляд.

С к а й. Обязательно.

А с. А где? Где встретимся? Давай сейчас назначим место.

С к а й. В «Макдоналдсе». Где же еще!

Ас расплывается в улыбке. И тут Джокер, тот привычный Джокер, возвращается.

Д ж о к е р. А вдруг его закроют? Или антиглобалисты, или еще какие пидоры взорвут?

Джокер, видя испуг и разочарование Аса, начинает хохотать.

Ас чуть не плачет.

Скай вздыхает и качает головой. Кладет диск в коробку. Затем открывает ящик старенького комода и достает из него кальян. Садится по-турецки и начинает готовить косяк на кальяне.

Джокер примирительно хлопает Аса по плечу и ползет поближе к Скаю. Заводят музыку. Ас подтягивается к друзьям.

Скай берет в руки зажигалку...

Крутится колесико зажигалки, вспыхивает огонек.

Это избитая Жемчужинка. Она сильно пострадала от рук Ленина: синяки, шишка на лбу. Вспухшие губы.

Она закуривает и на что-то смотрит перед собой.

Это полуголый Ленин. Он спит на постели, раскинувшись.

Жемчужинка кладет сигарету в пепельницу и поднимает руку — в ней мобильник. Она начинает снимать полуголого Ленина на камеру мобильного телефона. Затем тихо стаскивает с него трусы. Ленин стонет и открывает глаза. Он в хлам обдолбанный кокаином. Жемчужинка замирает, цепенеет. Ленин смотрит на Жемчужинку и снова закрывает глаза. Жемчужинка тихо переводит дух, затем отступает и замирает. У нее под ногой губная помада, выпавшая из ее куртки. На лице Жемчужинки вспыхивает улыбка мести и презрения. Она берет губную помаду и пишет на груди спящего Ленина: «Я пидор». Снова включает камеру и с надписи на груди делает отъезд на общий план. В кадре голый Ленин.

Жемчужинка выключает мобильник, берет куртку и спешит в коридор. Тут она видит куртку Ленина. Обшаривает карманы. Обчищает портмоне. Во внутреннем кармане находит хромированный револьвер.

Жемчужинка возвращается в комнату и наводит револьвер на спящего Ленина, точно ему в лицо. Она полна решимости, но вдруг пугается своих намерений и бросается вон из комнаты. Хлопает входная дверь...

Мальчишки сидят в некоей прострации. Молчат. Все трое смотрят на экран телевизора пустыми глазами — обкурились.

На экране — телемагазин. Ведущий впаривает народу какую-то суперовощерезку.

Раздается дверной звонок. Ноль эмоций. Словно никто не слышит его. Звонят снова и снова. Наконец Ас соображает. Он поворачивает голову к Скаю.

А с. Кто-то пришел, типа, наверное.

С к а й. Да?!

А с. Да.

Скай кивает, долго смотрит на Аса и отворачивается к экрану. С серьезным видом, будто аналитическую программу, смотрит рекламу овощерезки.

Снова звонок.

Ас несмело дергает Ская за рукав футболки.

А с. Кто-то пришел.

С к а й. Да?!

А с. Да.

Скай встает и нетвердой походкой выходит из комнаты. Вскоре он возвращается с Жемчужинкой. Друзья приветствуют ее кивками. Продолжают смотреть телевизор.

Вдруг Джокер едва слышно стонет и валится набок. Засыпает мгновенно. За ним Скай и Ас укладываются рядышком и тоже засыпают.

Жемчужинка какое-то время за ними наблюдает, затем выключает телевизор, ложится на диване. Сворачивается клубочком, затихает.

Друзья стоят над спящей Жемчужинкой. Тупо на нее смотрят.

Д ж о к е р. Когда она пришла?

С к а й. Не помню.

А с. Ее кто-то сильно избил.

Д ж о к е р (*волнуется*). Отхреначили конкретно.

С к а й. Эй, Жемчужинка.

Трясет ее за плечо. Жемчужинка открывает глаза и садится на диване. Стонет от боли и трогает рукой припухлость на щеке.

Д ж о к е р. Это кто тебя так?

И Джокер, и Скай взволнованны.

Ж е м ч у ж и н к а (*усмехается*). Расслабься, Джокер, не ты.

Д ж о к е р (*явно успокаивается, но хмыкает*). А кто?

С к а й. Ленин?

Ж е м ч у ж и н к а. Да. Он меня изнасиловал.

Джокер бьет себя в грудь и начинает рычать.

Скай застывает.

Жемчужинка садится на диван, свесив ноги, закуривает и поглядывает на друзей.

Ас садится рядом с ней и гладит ее по плечу.

Жемчужинка благодарно ему кивает и вдруг что-то вспоминает. Она достает из кармана мобильник, нажимает кнопки и затем протягивает его Скаю.

Ж е м ч у ж и н к а. Вот.

С к а й. Что это?

Ж е м ч у ж и н к а. «Плей» нажми.

Скай нажимает кнопку «плей», и друзья смотрят запись голого Ленина.

С к а й (*возвращая мобильник*). Ну ты и дура. И что теперь?

Д ж о к е р. Я могу сказать, что теперь убьет он тебя. Чехи злобные и гордые. Такого он тебе не простит.

Ж е м ч у ж и н к а. По фигу! Это я его убью. Закину запись в Сеть. Его же чехи и завалят его. Они ему яйца отрежут за такой позор.

Д ж о к е р. Это да, а он тебе отрежет.

Ж е м ч у ж и н к а. Не получится.

С к а й. Ладно, что делать будем?

А с. Может, накуримся? Там осталось?

Д ж о к е р (*хохочет*). Ас, ты умничка. Посидим, подумаем, что-нибудь придумаем.

Скай быстро «заряжает» кальян новой порцией гашиша, и все четверо по кругу курят.

Последний круг и последняя затяжка достаются Жемчужинке. Она откидывается назад и прижимается к стене. Джокер с беспокойством смотрит на Жемчужинку и указывает на нее Скаю.

Д ж о к е р. Глянь, Скай, она белая, как смерть.

С к а й. Жемчужинка?

Жемчужинка сидит в напряженной позе, глаза закрыты, губы плотно сжаты. Молчит.

С к а й. Эй, Жемчужинка, ты меня слышишь?

Ж е м ч у ж и н к а. Да.

С к а й. Тебе плохо?

Ж е м ч у ж и н к а. Страшно.

С к а й. Не бойся.

Ж е м ч у ж и н к а. Город... дома рушатся.

Идет клип, состоящий из кадров хроники: падающие дома — следствие ураганов, землетрясений, бомбардировок. По улице бежит и уворачивается от падающих стен и домов Жемчужинка. Ей навстречу бежит толпа в дикой панике. Жемчужинка останавливается и смотрит туда, откуда они бегут, и видит, как в одну из башен-близнецов врезается самолет.

Жемчужинка застывает, пораженная ужасным зрелищем. Начинает плакать и закрывает лицо руками, когда одна из башен падает.

И тут она слышит голос Ская.

Г о л о с С к а я. Не бойся. Это глюк. Ничего этого нет. Просто глюк.

Жемчужинка крутит головой, ища взглядом Ская. Голос его словно с небес раздается. Она задирает голову и видит в небе, как луч солнца прорезает тучи — ветхозаветная картина. Оттуда летит голос Ская.

Г о л о с С к а я. Сейчас тебя отпустит, и все пройдет. Не бойся, слышишь?

Жемчужинка кивает и смотрит на башни, те — словно пленка отматывается назад — вырастают из руин, самолет вылетает задним ходом из башни и исчезает в небе.

Жемчужинка начинает улыбаться, благодарно смотрит в небо…

Перед нашими героями в «Макдоналдсе» гора еды и напитков. Все жадно едят. Среди бумажек и салфеток лежит мобильник Жемчужинки. К нему тянется Скай, но Жемчужинка забирает телефон.

Ж е м ч у ж и н к а. Я сама.

Она набирает номер и ждет.

На постели сидит голый Ленин. Соображает, что же было вчера. Звонит мобильник. Ленин встает и идет за телефоном.

Л е н и н. Аллё.

Ж е м ч у ж и н к а. Привет. Живой?

Л е н и н. Ну. И чё дальше?

И тут он в зеркале видит отражение. Охает. Он голый и с похабной надписью на груди.

Л е н и н. Ах ты тварь мелкая!

Ж е м ч у ж и н к а. Это ты о надписи?

Жемчужинка смотрит на друзей. Те замерли.

Ж е м ч у ж и н к а. Я записала тебя на мобильник голого и выброшу запись в Сеть.

Ленин мечется по комнате. Дико воет и орет в трубку проклятия и угрозы. Выбегает в коридор, роется в карманах куртки и не находит револьвер.

Л е н и н. Где мой револьвер?! Это подарок отца! Верни, или я тебя убью!

Жемчужинка достает из кармана револьвер и кладет его на стол. Друзья раскрывают рты.

Ж е м ч у ж и н к а. Твой револьвер у меня, и пошел ты на хрен вместе со своим папой! За то, что ты со мной сделал, мразь, я тебя уничтожу! Из папиного подарка и завалю.

Ленин воет, бросает мобильник в стену. Тот разлетается на куски. Ленин садится на корточки, начинает причитать на своем языке, хватает себя за волосы и скулит.

Ас устанавливает несколько пустых банок на строительные козлы у стены недостроенного торгового центра.

Жемчужинка и Скай курят в углу и о чем-то шушукаются, по долетающим до нас репликам понятно, что Скай пытается уговорить Жемчужинку не мстить Ленину, вернуть ему запись и револьвер.

Джокер слышит слово «револьвер» и взвивается.

Д ж о к е р. Да фиг ему, а не револьвер! Ас, давай быстрее! Отвали в сторону!

Ас отходит в сторону. Джокер прицеливается и стреляет в банку.

По залу разносится эхо выстрела, звучит, как гром.

Ас приседает и зажмуривается, зажимает уши. Скай с криком: «Что творишь, идиот?!» бежит к Джокеру, но тот успевает произвести еще один выстрел и снова не попадает в банку. Злой, как черт!

Скай налетает на Джокера и пытается отобрать у него револьвер. Начинается потасовка.

Револьвер крутится в их руках из стороны в сторону — в лицо то Ская, то в Джокера, то в живот Асу.

Джокер сдается и отдает револьвер Скаю.

Д ж о к е р. На! А дальше что?

С к а й (*крутит револьвер*). Дальше? Не знаю. Но что-нибудь придумаем.

Все на него смотрят.

Все сидят в ряд на диване. Перед ними стоит за козлами, как на кафедре, Скай. На козлах три патрона. Скай ставит рядом еще один. Все четверо смотрят на патроны.

С к а й. Каждому по патрону. Один патрон — одно желание.

А с (*улыбаясь*). Как цветик-семицветик?

С к а й. Точно, Ас. У кого какое?

Ж е м ч у ж и н к а. Я завалю Ленина.

Все косятся на Жемчужинку, но молчат, не возражают. Ее право.

С к а й. Джокер?

Д ж о к е р. Сыграю в рулетку.

Ж е м ч у ж и н к а. Дурак!

Д ж о к е р. Сам знаю. Но так хочется! Всю жизнь мечтал. Кто со мной? (*Обводит всех вызывающим взглядом. Все молчат. Он усмехается.*) Ладно. Сам справлюсь. Скай, а ты?

С к а й. Я? (*Задумался.*) Я банк ограблю! Сделаю все, как в «На гребне волны». Только маску нашего президента возьму.

Д ж о к е р (*хохочет*). Прикольно! (*Вскакивает и очень похоже изображает мимику Путина.*) Всем на пол! Морды в пол! Это ограбление!

С к а й. А ты, Ас?

А с. Не знаю. Хочешь, я тебе отдам свой патрон?

Д ж о к е р. Э, нет! Так не пойдет! Гаденыш, не порть кайф! Каждому по патрону! Говори!

А с. Не знаю. Правда.

С к а й. Ладно, пока Ас думает...

А с. Я придумал. Я Троллю отомщу.

Джокер уважительно хлопает Аса по плечу. Тот горд.

С к а й. Ладно, кто первый?

Д ж о к е р. Тянем жребий! (*И тут же достает четыре спички. Одну ломает.*) Кому короткая, тот первый! И так далее! Поехали!

Тянут жребий, короткую спичку вытаскивает Джокер. Все смотрят на него. Он растерян, но берет себя в руки и прячет страх за своим дурацким хохотом. Хватает револьвер. Хохочет и размахивает им. Все замерли. Напуганы.

В кадре пусто, затем появляется рука с револьвером — к виску стволом.

Это Джокер. Он сидит на строительных козлах, свесив ноги. Торжественно напряжен. Деловит. Рука застыла с револьвером у виска. Джокер смотрит перед собой. Рядом стоит бутылка виски.

В нескольких метрах от него стоят наши герои. Ас жмется к Скаю и прячет лицо, боится смотреть на Джокера. Жемчужинка снимает Джокера на камеру мобильника. Джокер зажмуривается и начинает давить на курок, но его останавливает резкий крик Ская!

С к а й. Стой!

Джокер резко убирает руку от виска. Напуган.

С к а й. Стой, дурачина!

Д ж о к е р. Что еще!

С к а й (*подбегая к Джокеру*). Придурок, ты же барабан не крутанул! Щас бы все мозги себе на фиг вышиб!

Джокер бледнеет. Начинает нервно кашлять.

А с. Плохое желание. Не надо...

Д ж о к е р. Заткнись! Чё хочу, то и делаю. Закрой пасть, недоумок.

Джокер отталкивает Ская, который смотрит на него умоляюще. Но Джокер начинает хохотать. Выпивает виски. Крякает и закуривает.

Д ж о к е р. Щас, потерпите, может, последняя сигарета в этой жизни. Эй, Ас, встретимся в «Макдоналдсе»!

В глазах Аса появляются слезы. Джокер посылает ему воздушный поцелуй, крутит барабан и приставляет револьвер к виску. Никто не успевает и рта открыть, как Джокер нажимает на курок. Гремит выстрел!

Джокера выстрелом, как куклу, сносит с козел. Он падает в какой-то дурацкой позе на пол. Ас начинает скулить. Скай во все глаза смотрит на Джокера. Жемчужинка так и застыла с мобильником в руке, тот продолжает снимать...

Но у всех на лицах неверие в происходящее, им кажется, что Джокер их разыгрывает. Что он сейчас встанет и начнет хохотать. Но тот застыл в нелепой позе, под ним растекается огромная лужа крови.

Скай смотрит в пустой экран телевизора. Ас сидит рядом с ним. Жемчужинка на диване. Напряженное молчание.

А с. Может, мы зря его там оставили?

С к а й. Это было его желание! Его! Он сам так захотел! Ты понял! Понял!

Скай зло смотрит на Аса. Тот тут же опускает глаза и ежится.

Ж е м ч у ж и н к а. Ладно, мне нужен револьвер. Моя очередь.

С к а й. Нет.

Ж е м ч у ж и н к а. Что?! Что значит «нет»?! Гони мне револьвер! Я...

Скай не дает ей договорить. Он бросает в нее револьвер. Жемчужинка уворачивается. Револьвер ударяется в спинку дивана и падает на пол. Жемчужинка его поднимает. И направляется к выходу.

С к а й. Ты что, серьезно хочешь завалить Ленина?

Ж е м ч у ж и н к а. А что бы ты сделал на моем месте, если бы тебя всю ночь...

С к а й. Я с тобой.

Ж е м ч у ж и н к а. Не надо. Я сама.

С к а й. Мне револьвер нужен будет. А с Лениным сама разбирайся. Это твои качели.

Жемчужинка усмехается и выходит из комнаты. Скай смотрит на Аса. Тот едва поднимает взгляд на Ская. Видит его злость и кивает покорно.

Скай делает несколько глотков виски из бутылки Джокера. Встает и поднимает Аса за шкирку.

С к а й. Пошли. Не кисни.

Скай и Ас уходят вслед за Жемчужинкой.

Жемчужинка быстрым шагом идет по пустынной аллее. Парк культуры уже закрыт для посетителей. Рядом с Жемчужинкой идет Скай. Чуть позади за ними семенит Ас. Идут какое-то время молча.

Жемчужинка останавливается и смотрит на колесо обозрения. Усмехается.

Ж е м ч у ж и н к а. Он там.

С к а й. Откуда ты знаешь?

Ж е м ч у ж и н к а. Он купил колесо. И каждый вечер тут один катается. Чучело.

Она направляется к колесу обозрения. Скай за ней. За ним Ас...

Ленин на колесе обозрения. Любуется ночной Москвой. В глазах щенячий восторг. На сиденье рядом с ним пакет с несколькими порциями шаурмы. Он поглощает их одну за другой, откусывая огромные куски. Запивает колой.

Колесо доходит до нижней точки, и тут Ленина кто-то окликает. Он оборачивается. Перед ним Жемчужинка с револьвером. Глаза в глаза. Жемчужинка нажимает на курок — выстрел почти в упор! И мимо! Потрясенный Ленин так и едет на новый круг, не сводя глаз с Жемчужинки.

Она потрясена выстрелом не меньше: она смогла, но она промахнулась!

Скай забирает у нее револьвер. Она яростно сопротивляется и орет. Бьется в истерике. Кричит, что должна убить Ленина. Но Скай не слушает ее и уходит. За ним тут же хвостиком плетется Ас. Жемчужинка бросается за ними.

Ленин напряжен, играет желваками. Теперь он уже другими глазами смотрит на ночной город — это враждебная среда, где за очарованием неона и небоскребов таится опасность. Колесо идет на спуск. Ленин нервничает. Ему дико страшно. Но Жемчужинки нет. Ленин осторожно сходит с колеса. Прислушивается. Делает несколько шагов, крадучись уходит прочь. Вскоре срывается на бег. Исчезает в темноте. Колесо поскрипывает и все вращается, вращается...

Орет заплаканный и насмерть перепуганный Тролль. Он стоит на коленях и жмурится, и ежится всякий раз, когда к его голове приставляют блестящий ствол револьвера.

Ас и сам плачет, но его рукой управляет Скай — злой и жестокий. Ская не узнать.

Скай держит руку Аса с револьвером и тычет им в голову покорному Троллю.

Жемчужинка стоит в сторонке и снимает все на камеру мобильника.

Т р о л л ь (*как заведенный*). Не убивайте, не убивайте, не убивайте, не убивайте, не убивайте, не убивайте...

С к а й (*Асу*). Стреляй! Стреляй!

А с. Не могу! Не могу!

Все словно с ума сошли. Каждый преследует свою цель, но она не совпадает с целью другого. Все, как загипнотизированные, повторяют одни и те же фразы, каждый свою. Нервы у всех на грани срыва. И тут Ас соображает.

А с. Я не буду его убивать! Не буду! Он ведь мне только руку порезал! Вот я...

С к а й. Что?! Что ты?! (*Вдруг успокаивается и отпускает руку Аса. Отходит к Жемчужинке.*) Отличная идея! Валяй! Не отстрелишь ему руку, я тебя сам завалю! (*Китайцу.*) И тебя!

Тролль продолжает покорно стоять на коленях, шепчет «не убивайте» и плачет.

Ас успокаивается, вытирает слезы, шмыгает носом, настраивается. Бросает взгляд на Ская. Тот понимает этот взгляд и орет китайцу.

С к а й. Вытяни руку! Ну!

Китаец воет и вытягивает руку вперед. Ас прижимает к его ладони револьвер. И Ас, и Тролль зажмуриваются. Выстрел! Тролль кричит от боли валится на землю и зажимает руку. Истошно вопит. И вдруг раздается крик Жемчужинки.

Ж е м ч у ж и н к а. Скай!

Ас смотрит на Жемчужинку и не сразу видит, что Скай лежит на земле и зажимает живот руками. Пуля пробила ладонь Тролля и попала Скаю в живот!

Ас очень медленно идет к Скаю. В опущенной руке револьвер.

Ас подходит к Жемчужинке, и они стоят над Скаем, который корчится в агонии.

В глазах Ская ужас, боль и отчаяние. Он пытается что-то сказать, но только хрипит, изо рта ползет кровавая пена. Он неотрывно смотрит в глаза Асу.

Скай корчится, агония усиливается.

Ас вдруг дико орет и убегает прочь.

Жемчужинка медленно поднимает руку с мобильником, как зомби, и начинает снимать агонию Ская. Тот смотрит прямо в объектив. Затем его взгляд устремляется в небо. И он затихает.

Жемчужинка выключает камеру мобильника и так же, как зомби, уходит...

Тролль встает и, сильно виляя, поскальзываясь в грязи, убегает в сторону общежития.

В сквере остается лежать Скай. Он пустыми, стеклянными глазами смотрит в небо.

Ас врывается в свою комнату. Падает в постель, зарывается лицом в подушку и лежит, затихнув. В руке все еще держит револьвер.

Ас не плачет. Не стонет, не кричит. Он в состоянии шока.

Он не слышит, как приходит его пьяный отец, как родители начинают скандалить, как отец избивает мать, как она кричит от боли...

Ас вдруг садится и смотрит перед собой. Но теперь это не взгляд тупого, забитого подростка. Это взгляд злого, решившегося на поступок мужчины.

Ас знает, что сделает в следующую секунду, и он полон решимости.

Очередной истошный крик матери выдергивает его из постели.

Ас взводит курок, вытягивает руку вперед, быстрым шагом выходит из своей комнаты и оказывается в гостиной.

Избитая мать лежит на полу, закрывшись руками. Над ней нависает отец. Он схватил ее за халат, который уже расползается по швам.

А с (*дико орет*). Не тронь ее!!!

Отец смотрит на Аса и не сразу замечает револьвер в его руке, а когда замечает, отпускает мать, выпрямляется и пьяно скалится, с вызовом глядя Асу в глаза. Затем по его лицу пробегает гримаса презрения и злости.

Рука Аса начинает мелко дрожать. Ас дрогнул. И отец это видит.

В глазах Аса появляются слезы и страх.

Отец бросается на Аса.

Ас орет от страха, и в мгновение его рука с револьвером сама собой оказывается у виска. Раздается выстрел, и отец хватает за грудки уже мертвого сына. Под тяжестью его веса оба валятся на пол.

Револьвер отлетает в сторону и крутится на полу...

Жемчужинка сидит в кабинете гинеколога. Врач что-то быстро пишет в карточке.

Жемчужинка рассматривает врача, ждет. Потом спрашивает.

Ж е м ч у ж и н к а. Что скажете?

В р а ч. Восемь недель.

Ж е м ч у ж и н к а. Я беременна?

В р а ч. Нет, я беременна. А ты так, в гости зашла. Что делать будем? Аборт?

Ж е м ч у ж и н к а. Не знаю. Это больно.

В р а ч. Не больнее, чем рожать.

Жемчужинка задумывается и смотрит в окно. Теперь врач изучает ее. Вздыхает.

В р а ч. Ну?

Ж е м ч у ж и н к а. А можно потом?

В р а ч. Нет. Или сейчас аборт. Или рожать.

Ж е м ч у ж и н к а. Тогда рожать.

В р а ч (*удивленно*). Почему?!

Ж е м ч у ж и н к а. Лучше потом рожать, чем сейчас аборт.

В р а ч (*усмехаясь*). Сколько тебе лет?

Ж е м ч у ж и н к а. Пятнадцать.

В р а ч (*заглядывая в карточку*). А родишь, будет шестнадцать.

Жемчужинка кивает и улыбается.

В р а ч (*закрывая карточку*). Ладно. Даю тебе неделю. Подумай.

Ж е м ч у ж и н к а. Я уже подумала.

В р а ч. Со своим парнем посоветуйся.

Ж е м ч у ж и н к а. С каким именно?

Улыбается. Уходит. Врач провожает ее презрительным и осуждающим взглядом.

Жемчужинка идет по парку — тому самому, где погиб Скай. На скамейках тут и там сидят мамаши с детьми.

Жемчужинка садится на свободную скамейку в сторонке и с интересом наблюдает за мамашами и детьми. Закуривает. Попивает колу из банки. Затем бросает окурок в сторону и подсаживается к одной из мамаш.

Ж е м ч у ж и н к а. Привет.

М а м а ш а. Привет.

Ж е м ч у ж и н к а. А много денег надо на ребенка?

М а м а ш а (*косится, кивает*). Немало.

Ж е м ч у ж и н к а. А сколько?

М а м а ш а (*прикидывает в уме*). Не знаю. Ну... в месяц тысяч двадцать — двадцать пять.

Ж е м ч у ж и н к а. Штука баксов, в общем.

М а м а ш а. Да. И до трех лет, считай, работать не сможешь.

Ж е м ч у ж и н к а. Это получается... (*Достает мобильник, включает калькулятор и считает.*) Тридцать шесть штук! Круто.

Мамаша неуверенно кивает. Жемчужинка чуть грустнеет и уходит.

Ленин едет по городу на своем роскошном «Ягуаре». Звонит мобильник.

Л е н и н. Аллё? Кто? А! Сучка нашлась! Ты еще жива, паскуда! Что? Запись? А что, ты ее в Нет не сбросила? А? Что? Это что, шантаж? Сколько-сколько?! Да ты, тварь, озверела совсем!

Жемчужинка, видимо, отключила связь. Ленин чертыхается, злится. Но через минуту сам набирает номер. Слушает. Ждет.

Л е н и н. Аллё. Не вешай трубку. Я... согласен. Где и когда? Нет. Дай пару дней. (*Отключает мобильник, швыряет его на сиденье.*) Сука! Сука! Сука!!!

Ленин бьет по панели, рулю, двери, потолку. Он в ярости.

Жемчужинка сидит в «Макдоналдсе», потягивает колу и наблюдает за входной дверью. Входит раздраженный Ленин. Он рыскает взглядом по залу. Жемчужинка поднимает руку и машет ему. Ленин что-то бурчит себе под нос и показывает ей набитый пачками денег бумажный пакет. Затем направляется к мужскому туалету и жестами приглашает Жемчужинку следовать за ним, что она и делает.

Жемчужинка входит в туалет. Она удивлена: Ленина нет. Исчез.

Вдруг распахивается дверь одной кабинки, и Ленин втягивает туда Жемчужинку. Прижимает к стенке и начинает что есть силы с ненавистью душить ее.

Жемчужинка не достает ногами до пола, тянется носочками, ищет опору и не находит. Она кряхтит. Пытается дотянуться ноготками до лица Ленина, но тот уворачивается. И душит ее. Она хрипит, он яростно рычит.

И вдруг! В ухо Ленину вонзается длинный дверной ключ. Ленин орет от боли и падает на пол. Ключ торчит из уха, а на конце болтается брелок в виде маленького смешного пупсика.

Жемчужинка кашляет, держится за унитаз.

Она приходит в себя, хватает пакет и выбегает из кабинки, но Ленин хватает ее за ногу. Она с криком падает на пол.

Ленин крепко держит Жемчужинку за ногу. У него из уха струйкой течет кровь.

Жемчужинке не вырваться, но Ленин вдруг теряет сознание. Она вскакивает и убегает...

Жемчужинка сидит в вагоне метро. Поезд выезжает на мост. Вагон залит солнечным светом.

Жемчужинка щурится и улыбается сама себе, своим мыслям, мечтам.

На коленях лежит пакет с деньгами. Она придерживает его рукой. А другая рука вдруг опускается на живот и нежно гладит его.

ДАНИИЛ ДРЕСВЯННИКОВ

Переправа

КОНКУРС СЦЕНАРИЕВ ЛИЧНОЕ ДЕЛО 2010

Хочется поблагодарить своих родных, однокурсников, супругу Лену и своего Мастера — Юрия Николаевича Клепикова. Без помощи этих людей сценарий никогда не был бы написан.

Жизнь в городе N

Игоревка расположена вдали от больших городов, и потому она сама — центр. Сюда на рынок съезжаются люди с окрестных деревень — покупать и продавать. Сюда едут в Дом культуры — сходить в кино. Иногда в Игоревку приезжает цирк.

Колька гордится своим положением «городского». Проходя мимо рынка, распахнувшего внутренности на «центрухе» — центральной площади, — Колька с презрением смотрит на сельских, приехавших с родителями. На рынке работает стая. Один пацан чистит карман клиента. Но Кольке не до этого. Он подходит к молодому пижонистому парню, разговаривающему с девушкой. Те стоят возле палаточного тира. Парень убеждает девушку, что обязательно собьет все мишени. И выиграет во-о-он ту большую собаку. И потом...

— Слышь, дай сигарету, — прерывает его Колька.

— Отвянь, — с полуоборота кидает парень.

Ему шестнадцать, а Колька тянет лет на одиннадцать. Двенадцать — максимум.

— Курице своей вянькать будешь. Дай сигарету, лошара.

Парень резко оборачивается к Кольке, будто хочет ударить. Но Колька стоит невозмутимо. В парне что-то перещелкивает. Он потерянно вытаскивает пачку «Кента» из кармана. Колька забирает у него сигареты и уходит. Парень что-то говорит за спиной. Недостаточно громко, чтобы Колька возвращался.

Колька — уличный. Он ненавидит маленьких одомашненных мальчиков, всегда чистеньких и ухоженных. Зато ему нравится тусить с детдомовскими и бездомниками. Они пьют, курят и нюхают клей. Колька топает мимо Дома культуры. Здание — верх архитектуры в городке. Оно красное, и у него есть башня с лестницей, которую видно сквозь стекла. Колька вспоминает про сигареты. К его огорчению, их в пачке оказывается всего шесть штук. Одну он закуривает, а из другой пачки — «Оптима» — перекладывает сиги в «Кент».

Колька садится в раздолбанный «Москвичонок» без колес неподалеку от ДК. В нем сидят двое стайных, бывших детдомовских, из Дмитровки. Колька уличный, но они его уважают.

— Здорово, мужики, — говорит Колька.

Санька и Плешь кивают ему. Они заняты спором.

— Я те говорил, что умер, еще в декабре, — уверяет Плешь.

Он плешивый, потому его и зовут Плешью. Отчим плеснул ему на голову кипятку в детстве, и теперь волосы растут клочками. Плешь мечтает вернуться домой, убить отчима и жить с матерью. Но мать алкашка. Плешь знает, что мечта несбыточна.

— Ты, да, ты, ты базарил, мол, он на юга двинул, — отвечает Саня. Сань-

---

Даниил Дресвянников — родился в 1988 году в Ленинградской области. Закончил Санкт-Петербургский университет кино и телевидения по специальности «драматургия» (мастерская Ю.Клепикова). Автор около двадцати короткометражных и пяти полнометражных сценариев, а также стихов и новелл. Живет в Санкт-Петербурге.

ка принципиальный бродяга, канатоходец. Родителей не помнит, всегда скитался. В детдоме или интернате его удержать невозможно. Но он живет в них почти каждую холодную зиму. Саня дикий, а еще он дурак, потому его все боятся. Эта зима была холодной, и он недавно сбежал.

— Кого?.. — влезает Колька.

— Бобского. Донюхался и замерз в лесу, — это Саня.

— Надо бы помянуть, — оживляется Плешь.

— Тебе лишь бы помянуть.

Но Плешь не отстает. Он лезет к Кольке. Спрашивает, заискивающе заглядывая в глаза:

— Сделаешь?

— Ладно.

Оно и понятно. Колька хоть и уличный, но все же выглядит по-другому. Контролеры зала, роботы, как их называют пацаны, детдомовских чуют издалека. А Кольке всегда удается прокатывать.

Пятерочка расположена на окраине городка. Колька идет мимо лесопарка. Среди деревьев еще жив рыхлый снег. Колька заходит в лес и лепит снежок. Дальше — лето. Колька запускает снежок в кроны деревьев. С ветки спасается воробей. Ворона, в которую целил Колька, невозмутима.

Колька идет по стоянке супермаркета. Он заглядывается на автомобили.

Двери в магазин открываются автоматически, но с опозданием. Они бесят Кольку.

Вскоре он идет по магазину мимо продовольственных рядов прямо к отделу алкоголя. Но вдруг замечает женщину лет сорока с корзинкой в руках и прячется за стойкой с обедами быстрого приготовления. Женщина заходится в кашле, останавливается, съедает пару таблеток из пузырька и проходит дальше. Колька ждет, пока она расплатится на кассе и уйдет.

В алкогольном отделе он отработанным движением хватает с полки четверть литра трехзвездочного и прячет ее во внутренний карман. Колька подходит к кассе. Тетка незнакомая, и это хорошо. Кажется, что бутылка немного выпирает. Если тетка поднимет глаза... Но она разгадывает кроссворд, жует колпачок на ручке. Слово попалось длинное и заковыристое.

— Пачку «Мальборо», — выпаливает Колька, — пожалуйста.

Тетка отвечает лениво:

— Тебе лет-то сколько? Документы есть?

Она недовольна. Ее отвлекли от кроссворда. Тыкает крашеным ногтем в надпись «Алкогольная и табачная продукция лицам до 18-ти лет...»

— Тогда презерватив.

— Тебе не рано, а?

— А что, резинки теперь только по рецепту отпускают?

— Да ты... да я... — сбитая с толку тетка заплетается.

— Ладно, тогда ничего не надо.

Колька спокойно выходит из магазина и даже кивает охраннику. Охранник, определенно, расположен для виду. Он похож на старого, седого, порядком облезлого сторожевого пса-манекен.

Обратно шагается веселее. Колька раскупоривает бутылку и делает несколько мелких, старательных глотков. Первый обжигает горло. Следующие проходят легче.

— А закусить ничего не приволок? — через минуту, развалившись на обшарпанном сиденье «Москвича» поудобнее, спрашивает Плешь.

— Закрой хайло, передавай бухло, — орет ему Санька.

— Тебе бутеров с колбасой принести?

— Руки прочь от статуи Свободы. Нам и колбасы хватит, — успокаивает двоих Плешь. Сам он занят созерцанием Дома культуры. — Помянем.

Сделав еще глоток, он протягивает бутылку Кольке. Колька пьет, а после отправляет Саньке. Полминуты в молчании передают бутылку друг другу. Не выдерживает Плешь.

— А зачем спутники на крыше?

Он тыкает пальцем в сторону округлых тарелок над ДК.

— Курить есть? — спрашивает Санька.

Колька протягивает пачку. Санька расчетливо выбирает штуку «Кента».

— Это они телевизор рассылают.

— Не-а. Это зомбация.

Плешь хватает сигарету не глядя. В его руках оказывается «Оптима».

Пацаны ржут. Плешь смачно харкает из окна и закуривает.

— Это Интернет, — наконец объясняет Колька.

— Понятно. А на хрена? — недоумевает Плешь.

— Чё ты понимаешь, дебил? Техническая революция, блин! — Это лезет Санька.

— Не-не, революция — проституция. Лишь бы жить не мешало.

— Да кто тебе мешает? Живи, блин, — говорит Санька и отвлекается от темы: — Как мать?

Колька пожимает плечами.

— Ничего. Болеет.

— Чё делать будешь, если помрет? Родичи есть?

— Есть вроде. Далеко. Ну, ты чё, не помрет! — возмущается Колька. — Чё городишь!

— Всяко бывает, — философски замечает Плешь.

Он изрядно пьян. Ему хорошо.

— Тебе с братом в ДД нельзя. В разные отправят. А его одного съедят, — рассуждает Санька.

— Да мне на него ваще насрать.

— Он семья. Ты — дурак.

— И где твоя семья? — резко спрашивает задетый за живое Колька.

— Вот. Дрыхнет, — кивает Санька на Плешь. — А родня-то где?

— В Арсеньеве.

— Такого не знаю. Далеко, значит.

— Далеко, — соглашается Колька.

— Сыграй, — просит сквозь дрему Плешь.

Колька достает из нагрудного кармана губную гармошку и играет. Неумело, но старательно.

Перед темнотой Игоревка преображается. Пятиэтажки жгут светом. Деревья и кусты разбрасывают ломаные полутени ветками. Они похожи на изогнутые проволочные заграждения. Фонари красят желтым дорогу. Энергосберегающие лампы режут глаз.

Колька шагает домой. Ступает бесшумно и осторожно. Его взгляд бегает по мелким облицовочным квадратикам бетонного дома. В окне третьего этажа горит свет. Значит, его ждет трепка.

Колька взбегает по лестнице. Перед дверью, поросшей звонками всех видов и настроений, тужится, выдумывая оправдание. Но в голове ошеломительная пустота. Тогда он отпирает дверь ключом, скидывает ботинки и проходит по длинному коридору в комнатушку.

Шкаф. Огромный и нависающий, до самого потолка. Он старый, лак давно выгорел и пошел легкими разводами. На полу советский пылесборник — ковер. Уже не мягкий, щетинистый, обгрызенный молью. Телевизор «Радуга». Раритетный холодильник «ЗиЛ». Две кровати. На двуспальной, свернувшись в клубок, спит брат. За столом смотрит «ящик» мать — женщина, встречи с которой избегал Колька в магазине.

Колька подходит, садится за стол. Мать накладывает в тарелку щи, ставит ему. Колька взглядом ищет ложку. Мать встает, обходит стол. Дает Кольке оплеуху. Замахивается еще раз — Колька вжимает голову в плечи. Мать не бьет. Она кладет ложку рядом с тарелкой и ложится в кровать, обнимая младшего. Колька с ненавистью смотрит на его блаженное лицо. Отодвигает тарелку в сторону и, не поев, лезет на вторую койку. Выключает свет. Кровать коротка, Колька ложится на бок, но еще долго на его лице мерцают цветные отблески телевизора, прежде чем он засыпает. Иногда, когда кашляет мать, Колька морщится во сне.

Утро. Свежее и темное, как все весеннее. Люди спешат на работу в двух направлениях. Первое — птицефабрика. Треть населения Игоревки работает на ней. Многочисленные диспетчеры, операторы, потрошители, уборщики и морозильщики торопятся занять свое место на производстве. Но Колька «птичку» считает местом скучным. Его интересует разве что один вопрос: бегает ли курица без головы? Если да, то как далеко? Еще иногда фабричные сжигают отходы. Вонь сметает поселок. Нет, «птичка» — место тухлое. То ли дело «Скиф». Мебельная фабрика расположена в соседнем поселке. Путь к детскому садику совпадает с дорогой к остановке. Пацаны, которым завидует Колька, по утрам курят гашиш в редком леске. Неподалеку мужики, кто постарше, сообща давят шкалики.

Колька ведет брата за руку в детский сад. Это одинаково неотъемлемая и ненавидимая часть его жизни с тех пор, как заболела мать. Обычно всю дорогу брат ноет. Почему его ведет не мама? Где мама? Или он хочет, например, жвачки. А где Кольке ее взять? Приходится снабдить мелкого успокоительным пинком. Тут главное — ударить достаточно сильно, чтоб пятилетний притих, но и не переборщить, иначе — разрыдается. Но сегодня Ромка снабжен шилом любознательности.

— Почему фонарь светит?

Ромка говорит еще плохо. Не выговаривает букву «р», а буквой «с» может заменить какую угодно — например, «ч». Некоторые буквы он попросту «глотает». Часто его речь смахивает на тарабарщину.

— Электричество идет, ну, по проводам как бы. Вот и светит.

— А откуда берется электричество?

— Вырабатывается, — наотмашь отвечает Колька.

— Кем? — недоумевает мелкий.

— Педали люди крутят. Ладно, заткнись, приехали.

Колька останавливается перед низкими воротами и под негодующими взглядами мамаш награждает брата прощальным пинком.

— Я ж любя, — картинно возмущается он и сплевывает через плечо.

Саньку Колька ловит возле «центрухи». Рано, площадь безжизненна. Под зелеными козырьками скучают прилавки.

— Плеша поймали, полстаи поймали, — торопливо, на ходу объясняет Санька. — Облава.

— А ты?

— А меня заманаешься. Плеша теперь в Дмитровку отправят, я, короче, туда буду когти рвать. Курить есть?

Колька угощает Саньку сигаретой. Пацаны наскоро прощаются.

Школу Колька забросил месяца два назад. Он быстро проходит здание, на стене которого выложено кирпичами: «Знание — сила». Домой идти не хочется. Шляться одному — не резон. Колька выбирает «домой».

Колька прокрадывается по коридору, сквозь щель заглядывает в комнату. Мать лежит на кровати, повернувшись к стене. Колька тихо скидывает свои рваные кроссы и ложится в постель. Он засыпает.

Стрелки будильника приближаются к двенадцати. Когда они сравниваются на этой цифре, будильник дребезжит.

— Ма, выключи! — сквозь сон кричит Колька. — Ма! Мать!

Женщина не отвечает. Колька вскакивает с кровати, трясет маму за плечо. Наконец он перегибается и заглядывает ей в лицо. Полный ужаса, Колька судорожно и неумело пытается прощупать пульс на руке матери. Понимает, что рука одеревенела. Он оседает на корточки и обхватывает колени руками.

Спустя час или, может, чуть больше Колька собирает вещи в походный рюкзак. Пытается его приподнять. Часть вещей вышвыривает. Забирает упаковку спичек и фонарик. Открывает тумбочку под телевизором, кладет прозрачный пакет с блистерами таблеток, перекисью водорода и ватой в рюкзачок поменьше. Туда же отправляет полбуханки столичного, кусок докторской, банку кабачковой икры из холодильника. Вернувшись к тумбочке, находит в ней два свидетельства о рождении. В дальней стопке бумаг разыскивает письмо. На конверте адрес: «пос. Арсеньев, д. 5, кв. 16, Игнатьева Наталья Анатольевна». В конце письма Колька находит телефонный номер. Он выходит в коридор, набирает номер на крутящемся диске. Подождав, вешает трубку.

Большой рюкзак Колька навешивает на плечи, маленький берет в руку. Напоследок перед выходом из комнаты оглядывается. Будто надеется, что мать встанет.

Колька и Ромка трясутся в маршрутке на переднем сиденье.

— Как до Арсеньева добраться, — спрашивает у водилы Колька.

— На поезде. У тебя там кто?

— Мама. В больнице. А на «собаках»?

— Можно и на электричках, — соглашается водила. — Только долго.

— А ехать как?

— Мама, говоришь? Сначала доберешься до Ольховки. У меня там ко-

нечная. Оттуда с вокзала в Кириллов-ку. Кажется.

Танька

Успели только на шестичасовой — составы ходили редко. Очередной виток вопросов мелкого разбился о Колькины бесконечные «отстань», «не знаю», «надо так». Ромка уткнулся в пейзаж за стеклом: ему это было в новинку. Он толком никуда и не ездил, разве только однажды съехал попой с табурета на стеклянную банку. Само собой, зад посек изрядно. Колька помнит, как брата с матерью увезли на «скорой». С мигалкой. И даже немного завидовал ему по этому поводу. Наверняка нестись по дороге с визжалкой мимо расступившихся машин — весело. Но мелкий ничего не помнит. Каждый день эта бестолочь задает одни и те же вопросы. Смешно, что из-за него Колька сам иногда задумывается. Почему, например, трава зеленая? Ну да, пигмент, это понятно. Но почему — зеленый. Хотя в жизни это не представляет никакого интереса. Колька оглядывается на Ромку. Его еще не было, когда Колька ездил на поезде с мамой и дядей, а может, это был ее хахаль. Что с ним случилось, Колька не знает. Был — и нет. Колька пытается вспомнить лицо дяди. Но все встает какими-то клочками. Усы. Бровь. Ухо без мочки. Наколки на пальцах. После — поток: стук колес поезда. Кто-то дернул стоп-кран, и они еще полчаса жарились в неподвижном вагоне. Дядя пытается открыть окно, дергает за ручки. Последний рывок — окно с хрустом едет вниз. И две ручки остаются у дяди в руках. И мать. Мать, молодая, обмахивается журналом. Независимая. Красивая, наверное. И здоровая. Ромка похож на дядю. Те же брови и щербатый нос. А вот своего отца Колька не помнит. Мать говорила, что погиб в первой чеченской. Врала, а может, и нет. Забавно, что они оба с этим щенком не знают своих отцов.

Колька считает деньги. Всего получается сто пятьдесят с копейками. Еще есть дедушкин орден.

— Мелкий.

Колька толкает Ромку в бок.

— А? — осторожно спрашивает брат.

— Ты петь умеешь?

— Нет.

— Вы в садике поете?

— Ага.

— Короче, не важно, мелкий.

Колька вытаскивает лист бумаги и наскоро карябает слова.

— Мы в садике «Прекрасное далеко» поем, — оживляется Ромка.

— Не пойдет. Я тут нацарапал... Тебя же мать читать учила?

— Печатными, — объясняет Ромка.

— Тут и есть печатные. Давай, учи сиди, я перекурю. И за шмотьем следи. И не говори ни с кем.

Колька выходит в тамбур. За окном бесконечная зелень сливается в одно полотно. Яркими пятнами мелькают машины. Докурив, Колька возвращается к мелкому. Тот во всеоружии.

— А кто такой Кук? А где Австралия? Долго нам к маме ехать?

— Кук — это мореплаватель. Австралия — далеко. Ехать к маме — как до Австралии, — отвечает ему Колька. — Слова запомнил?

— Не знаю.

— Если что, по бумажке споешь.

Колька достает губную гармошку и наигрывает мелодию. Ромка поет плохо, но кое-где попадает в ноты.

— Нормуль, — решает Колька.

Поезд тормозит, входят новые пассажиры, и вагон заполняется.

— Главное, громче пой, — инструктирует мелкого Колька. — Но и не ори.

Он стягивает с Ромки кепку и вкладывает брату в руки. Затем обращается к пассажирам:

— Дамы и господа, товарищи и граждане. Сейчас Николай и Роман Ефимцевы исполнят песню Владимира Высоцкого «Почему аборигены съели Кука».

Колька начинает играть, но Ромка не вступает. Колька слегка встряхивает мелкого и шепчет сквозь зубы: «Пой, гнида». И снова начинает играть.

Не хватайтесь за чужие талии,
Вырвавшись из рук своих подруг, —

вступает наконец Ромка. —

Вспомните, как к берегам Австралии
Подплывал покойный ныне Кук.

Братья медленно идут по вагону.

Люди подкидывают денег в кепку Ромке. Тот в ноты попадает все лучше. С каждым куплетом мелодия звучит задорнее.

Колька пересыпает мелочь в карман. Кепарик он натягивает брату на глаза и щелкает по козырьку. Ромка, сопя, поправляет свой нехитрый головной убор.

— Жрать хочешь? — спрашивает Колька мелкого.

Тот быстро кивает. Говорит, чуть похрипывая:

— Песня хорошая. Мне понравилась.

Колька сует брату хлеб и колбасу. Но заткнуть его не удается.

— Да. Ты... Ну... Молодец.

— А кто такой Кук? — спрашивает Ромка, роняя крошки изо рта.

Колька готовится срезать брата, но не делает этого.

— Мореплаватель.

— А Австралия — это где?

— В сиреневой звезде, — злится Колька, — далеко, блин.

— Дальше, чем мама?

— В смысле?

Колька в замешательстве.

— Кука съели, и он умер, так? — продолжает Ромка допрос.

— Ну да, — Колька ерзает, предчувствуя подвох.

— А если мама в больнице умрет?

Колька с трудом находит, что ответить.

— Все умирают.

— И мама? И я? — недоумевает Ромка.

— Да. Даже Баска.

Ромка ошарашен. Пока он перебирает губами — перечисляет, кто еще умрет, — Колька отправляется в тамбур.

Баска — дворовый пес. Его любили всем домом, кормили, но он все равно оставался ничьим. Выл по ночам. Баска, бывший домашний, был не очень старый. В его худом, поджаром теле порой проглядывало некое благородство. Он умел приносить палку, садиться по команде и громко лаять, если попросишь. Но таким Баска был только для людей, которые ему нравились. Однажды вечером два пацана решили изнасиловать девушку. Баска патрулировал территорию и застал дело в разгаре.

Одного он оставил инвалидом, другой успел убежать. Девушка оказалась смелой, не боясь огласки, заявила в милицию. Завели дело.

Но Баску менты все равно убили. Загнали на помойку и расстреляли в упор.

В асфальте остались аккуратные отверстия. Иногда, выбрасывая мусор, Колька подолгу разглядывал их. Ход поезда помалу приостановился. Чахлый полустанок. Потрескавшийся асфальт пробила навылет трава, секций забора не хватает — местные растащили на металлолом. Двери распахиваются.

— Мы договаривались, — вопит девчонка плотному мужику в лицо.

— Чё? Вали, шалава, хватит тебе.

Он разворачивается, собираясь уйти, но девчонка цепляется за рукав.

Мужик хватает ее за грудки.

— Э! — вдруг громко орет Колька.

Когда мужик поворачивает к нему голову, Колька метко пуляет окурком ему в лоб. Мужик отпускает девчонку, и та резко бьет его в пах ногой. Она вытаскивает у согнувшегося мужика кошелек и вскакивает в тамбур. Двери хлопают за ее спиной.

Девчонка заглядывает в кошелек, достает пару купюр и протягивает Кольке.

— Спасибо.

— Не надо, — отказывается Колька.

— Ну ладно.

Она перекладывает деньги из кошелька в карман. Кошелек выбрасывает в окно вагона.

— Танька, — представляется она Кольке.

— Понятно, — отвечает тот.

— Мы договорились — семьсот, а он, козел...

Танька — проститутка. Бабушка умерла, когда ей было семь. Танька отправилась кочевать. Пару раз ее отправляли в ДД. Но Танька — свободная. Потому попала в стаю. Воровать она не научилась. И стала проституткой. А потом однажды она встретила тетю.

— Она мне и говорит: «Пойдем». Ну и чё, тетка ничё, одета — зашибись. Повела меня там, помыла, одела клево, волосы в блондинку покрасила.

— А потом? — интересуется Колька.

— Ну там в квартиру привела. Там много девчонок жило. Только все старые. Лет по двадцать. Мужики приходили разные, платили, в принципе нормал.

— Чё сбежала тогда?

— Тесно. Скучно. Все эти чмошницы — дуры. Обратно хочу. В стаю. А ты чё?

— Я со шкетом.

Танька заглядывает в вагон сквозь болтающиеся двери.

— Мелкий? Так и куда?

— Музыканты мы. — Колька достает гармошку из кармана, проходит губами гамму. — Ладно, пойдем. Там он заждался уже.

Когда поезд останавливается, небо уже темнеет.

Трое выходят из вагона.

— Здесь место одно знаю, — говорит Танька. — Пойдем, пойдем, там кормят — закачаешься.

Вскоре они сидят в придорожной «Шаверме». Уплетают еду.

— Это еще что, — объясняет Ромке Танька, — я в Москве была. Там «Макдоналдс». Еда богов.

— Мама говорит, что в Москве одни китайцы и таджики. А еще там Ленин на Красной площади, — вступает мелкий.

— Ну да, в мавзолее.

— А что он там делает? — не понимает Ромка.

— Типа, лежит.

— Зачем? Он что, дурак?

— А что ему еще-то делать? На него люди приходят и глазеют, — веселится Танька.

— Он что, он больше ничего не умеет? Мама говорит, что все люди должны работать. А если он выйти захочет?

— Кто?

— Ленин.

— Куда?

— В тубзик. Или пива с мужиками попить.

— Работа у него такая — лежать, ясно? — вмешивается Колька.

— Хорошая работа. Вырасту и устроюсь Лениным, — решает Ромка.

Кольку распирает от смеха. Он ржет и не может остановиться.

— Не, мелкий, чтоб взяли Лениным, надо о-го-го каких делов намутить!

— Каких еще делов?

— Революция, коммунизм, понимаешь, балда? Короче — как президент.

— А президент — хороший?

— Очень.

— Что ты ему лапшу вешаешь? — злится Танька. — Где мы, а где президент. Он нас даже во сне не видел.

— Значит, президент — плохой? — никак не допрет Ромка.

— Президент далеко, — отрезает Колька.

— А я, вообще, в поездах не езжу, — переводит тему Танька. Стул высокий, и она крутится на нем. — Меня, если Артур найдет...

На Таньку недовольно косится кавказец-продавец из-за прилавка.

— Не люблю черных, блин. Я там одного кинула и смылась. А пойдем в лес ночевать? У вас теплое есть что? Да не дрейфь!

Они выходят под ночное небо.

— Только надо выпить купить.

Танька, передернув плечами, входит в крытый магазинчик по соседству. Через минуту появляется уже с бутылкой водки и буханкой в руках.

— Уговорила? — удивляется Колька.

— Дубина, — улыбается девочка.

Она сует ему в руки сложенный листок в клеточку. Колька заглядывает в него. Это — поддельная записка от родителей.

— Ловко.

Костер с высоким пламенем посреди темной апрельской ночи. Колька прихлебывает водку из горлышка.

— Расскажи сказку, — просит его из-под пледа Ромка.

— Никаких сказок.

— А мама...

— Ладно, ладно, слушай, короче... Только не перебивай. Жили-были старик со старухой. — Он лег рядом. — Выпить у них было нечего, потому что дед был старый, тупой и глухой и самогонный аппарат сварганить не мог. Тогда решили они пожрать. Но жрать в квартире было нечего. Только кот.

Но кота жалко. Тогда дед пошел в ларек просить в долг масла, муки и сахару. Но в ларьке ему не дали. Потому что он и так должен был за водку. Тогда дед пошел в супермаркет и насыпал себе в шинель муки и сахару. А маргарин положил в карман. Его чуть не поймали, но охранником работал знакомый мужик, и он деда отпустил. Пришел он домой. Высыпал эту бурду из кармана. И бабка приготовила ему Колбу...

— Спит? — спрашивает Танька.

Колька подсаживается к ней и глядит в костер.

— Дрыхнет. Скотина.

Они пьют водку и долго сидят у костра, вполголоса разговаривая о том, о сем.

Небо начинает осторожно светлеть.

— Тебе не страшно?

— Чего? — фыркает Колька.

— Странно как-то. Здесь на тысячу километров лес. Одни деревья. Стоят и качаются.

Колька пожимает плечами.

— А мне страшно, — продолжает девочка. — Жалко, что нельзя назад.

— Куда, в притон?

— Да нет, к бабушке. Она такие пироги пекла — закачаешься. С рыбой.

Колька поворачивается, глядит, как мерцает огонь на ее профиле в темноте.

Потом резко отворачивается и зло говорит:

— Этого ничего больше нет. Нет, и оно не значит ничего. Нет — и не было, поняла?

— Иногда мне кажется, что только это и есть.

Танька бесшумно встает и идет от жаркого потрескивания туда, где шумит вода. Она осторожно сбрасывает туфли и наступает на траву босыми ногами. Потом возвращается.

— Коль, — говорит она из темноты.

Он оборачивается. Танька стоит голая. Колька отдергивает взгляд.

— Ну?

— Пойдешь купаться?

— Холодно, — отвечает он.

— Хочешь меня?

— Ты ж спидозная, дура!

Но Танька не обижается.

— Давай тогда хоть шмотки обстираю. Чтоб костром не воняли.

Колька молча стягивает с себя одежду и, не глядя, протягивает Таньке. Забрав вещи, девочка уходит к реке. Колька оглядывается. Ее силуэт на берегу едва различим. Он беззащитен и слаб. Будто дым. Потом слышится легкий всплеск, и силуэт исчезает. Колька укутывается в одеяло и ложится к костру.

Зябко. Колька разлепляет глаза. По неровному небу бегут серые облака. Нависают ветви деревьев. На одних уже листва. На других — почки. На разные лады перекликаются птицы. Дятел мерно стучит по полому стволу. Свежий воздух кружит голову. На месте костра — зола и красные угольки. Вскочив, Колька бежит первым делом в кусты. Рядом, на ближайшей лесной свалке, находит жестянку из-под ананасов. В жестянку Колька набирает воды из реки.

Он прикуривает от уголька сигарету, а потом идет собирать хворост. Возвращается. Две ветки втыкает в землю по краям от костра. Третью кладет поперечно. Изогнув крышку, Колька подвешивает банку с водой над костром. Он ломает на куски хлеб, накалывает на острые ветки. Ставит поджариться над пламенем.

Танька, спящая рядом с мелким, медленно садится. Она сразу приводит прическу в порядок, потом бежит к реке, откуда возвращается уже при макияже.

Спустя час Колька снимает с кустов высохшую одежду, собирает шмотки.

Они выходят из леса, поднимаются на перрон.

— Скоро поезд, — говорит Танька. — Я сбегаю жратвы куплю и курева, о'кей?

Пацаны присаживаются на исписанную покореженную скамейку.

Колька оглядывается, услышав шум возле магазина.

— Артур? — удивленно спрашивает Танька. — Да не тронь, я сама пойду.

Два парня усаживают Таньку в бежевый «жигуль», и он, взвизгнув шина-

ми, уезжает по дороге, идущей параллельно железнодорожному полотну.

— Будем ждать? — спрашивает ничего не понявший Ромка.

— Наверное.

Солнце успевает совершить путь из-за деревьев до небесного центра среди облаков. Несколько раз останавливаются поезда. Многие проходят мимо. Наконец Колька идет к расписанию. Следующий ореховского направления будет только в семь двадцать. Пометки «кроме сб, вс» нет.

— Пройдемся пешком до следующей, — объявляет решение Колька.

Через минуту они уже идут по обочине трассы.

Вдруг Колька замирает. Ромка врезается в его рюкзак. Среди высоких кустов Колька замечает одинокую маленькую туфлю.

— Замри, — кидает он мелкому.

Сбросив с плеч рюкзак, Колька входит в кусты. Секунд через двадцать возвращается, берет рюкзак и молча топает вперед.

— Ты что там копошишься, — оборачивается Колька к Ромке.

Тот остановился позади. Ромка встает с корточек и закрывает портфельчик, натягивает на плечи.

— Это ведь Танькина туфля, — не выдерживает подбежавший Ромка, — Что там было?

— А? Что? — не сразу понимает Колька. — Да так, ничего, — с трудом выдавливает он из себя. — И не ее это туфля. Давай-ка, иди лучше впереди.

Колька и Ромка меняются местами. Оставшийся до города путь они проходят молча. Колькины глаза немного слезятся. Но он уверен, что дело в слепящем солнце. Чертовом солнце.

Стая

До города добраться случилось только к вечеру. Водила высадил Кольку и Ромку перед въездом.

— «Кирилловка», — читает Колька название, в котором «Ки» переправлено на «Пид». — Ладно, шагай, мелочь, — подгоняет он Ромку.

И становится понятно, что ему самому страшно идти.

Отсюда, с небольшого пригорка, Кирилловка видна как на ладони. Она даже чуть больше, чем Игоревка. Узкие улочки разбегаются между домами. Причудливым строем стоят пятиэтажки. Где-то впереди, за ними, лежит парк. Дальше — сараи. Дальше — лес. Как и в каждой сельской глубинке. Предсумеречный холодок опускается на город. Ветер протягивает Кольку насквозь. Он жмурится и, пересилив себя, шагает. Ромка семенит за ним.

— Мелкий, ты, если что, молчи. Я буду говорить. Нам главное — не нарваться.

— Нарваться на кого?

— Говорю же, заткнись. На чужих.

Они идут осторожно, крайними домами, от подъезда к подъезду. Перебегают от дома к дому. На подъездах — домофоны. Ромке весело. А Кольке — страшно.

— Мы что, в шпионов играем? — шепчет Ромка.

Мелко моросит дождь.

— Здесь все — чужое, понял?

Ромка насупился и замолчал.

— Ладно, стой здесь, я сейчас.

Колька кидает рюкзак под козырьком. А сам, пригнувшись, обходит дом.

За домом — заброшенная стройка. Три блочных этажа.

— Стая, — одними губами произносит Колька.

Стройка — определенно хорошее место для норы. Но стаи здесь может и не быть. Вольные давно могли перебраться дальше. В большой, сытный город. Волков здесь может и не быть. Нет здесь стаи, убеждает себя Колька. Но удобное место — для норы.

Колька обходит стройку кругом. Не на цыпочках, но очень тихо. Запаха жизни нет. Пусто. Ворота открыты. Но кто ходит через ворота? Сзади, впритык к забору, — полоска леса. Здесь в заборе Колька находит нужную доску. Доска легко отодвигается. Вот и ход. Все равно стремно. Кольке за шиворот падает тяжелая капля. Морось усиливается, превращаясь в дождь. Значит, заночевать в лесу не получится. Лучше крыша над головой.

Через полчаса Колька и Ромка уже сидят в недостройке. Колька разжег маленький костерок. Ребята доедают батон.

— Сказку, — просит мелкий.

— Заткнись.

— Расскажи. Мне мама всегда рассказывала.

— Спи давай.

Мелкий скоро задремывает. За окном сгущались сумерки. Колька тоже прикрывает глаза.

В темноте кто-то есть. Колька не знает кто. Может, собака или бомж. Зажав Ромке рот, Колька оттаскивает его в угол. Прислушивается. Голоса. Оживленные. Стая. Все-таки стая, понимает Колька.

Он встает, выходит на середину комнаты к углям. Они слегка освещают его. Но волки все равно уже знают, что он тут.

— Я с... — начинает Колька.

Потом темнота делает бросок на него.

Колька крепко вцепляется в волка. Тот бьет под ребра. Колька без размаха — двумя кулаками по лицу. Волк обмяк. Колька держит парнишку за горло. Его оттаскивают в сторону. Несколько раз бьют ногами. Но это уже скорее для приличия.

Потом поднимают с земли, ставят на колени. Держат с обеих сторон.

Один из волков подходит ближе. Спускает штаны. Колька отворачивается.

— Бери, — орет ему кто-то.

— Давай, урод.

— Уси-пуси.

Подводят мелкого. Кто-то — в темноте не различишь — держит нож у горла Ромки.

— Ну же, — говорят Кольке. — Давай-давай. Педрила.

Колька поворачивает голову обратно. По волкам проносится смех и презрительный шепот. Вдруг Колька бьет головой в пах стоящего перед ним.

И Кольку отпускают. Он прошел крещение. Почти. Кольке протягивают сигарету. Он склоняется к Ромке и говорит коротко:

— Терпи. Молчи. Отвернись.

И обжигает углем Ромкино запястье. Ромка мычит — скорее от ужаса. И от боли. Но не кричит. Слишком испуган.

Чья-то рука забирает у Кольки сигарету. Кто-то хлопает его по плечу. Обстановка оживляется. Один из пацанов подкидывает хворосту в огонь.

Крещение пройдено, понимает Колька. С Ромкой они садятся к занимающемуся костру. Все им кивают. Потом перестают обращать на них внимание. Рядом с Колькой садится вожак. Он — самый старший.

— Я же говорил, пацаны нормальные, — слышит Колька знакомый голос.

И Плешь садится рядом.

— Ага, — отвечает вожак.

Он глядит на огонь. Как и остальные волки. Кроме пацана, ответственного за жрач. Тот уже мешает что-то в котелке.

— Плешивый, сволочь, — радуется Колька.

Кто-то из пацанов передает мазь.

Колька берет мелкого за руку, но тот резко отдергивает ее, отстраняется, испуганно глядит на брата.

— Ничего, ничего, все хорошо.

Колька мажет Ромке руку.

Стая спит. Все волчата спят в куче.

Ромка тоже спит где-то среди них. У костра только вожак и Колька.

— Этого родственникам сдам и вернусь, — вполголоса говорит Колька.

— Твое дело, — отвечает вожак.

— Мы завтра уйдем.

— Завтра не надо. Завтра воскресенье. Контрашей и ментов полно. Уйдете со стаей в понедельник.

Колька кивает.

— Опасно?

— Да. Нужно в большой город. На совет. Плешь говорит, у вас облава была. Ищут кого-то.

— Была, — кивает Колька.

— Я облавы боюсь. Стаей уйдем в понедельник. Делать что умеешь?

— На гармошке играть.

— Это хорошо.

Разговор окончен. Колька понимает это и уходит спать.

Утро стаи начинается рано. Солнце еще не успевает выбраться из-за деревьев. Лес клубится в предрассветной дымке.

По утрам в стае весело. Пацаны стреляют друг у друга сиги. Колька за-

бирает одну из своей пачки, остальные раздает.

Колька и Ромка идут в группе «музыкантов». Один пацан несет с собой потертую флейту. Другой — гитары. Еще трое — хор. Ромку взяли на сбор денег. Он в стае самый маленький.

Но сначала они сыгрываются. А потом идут на главную улицу. На рынок здесь соваться нельзя — слишком близко расположена администрация. А вот на улице — пожалуйста. Оркестранты встают позади. Певцы — перед ними.

— Ты прекрасна, о Родина наша-а-а-а-а-а,
Необъятны твои-и-и-и просто-оры...

Ромка собирает в кепку деньги. Особенно щедро дают мамаши с детьми.

Часа через полтора подбегает волчонок. Он ничего не говорит, только взмахивает руками. Значит — менты. Оркестр разбредается. Поодиночке они вовсе не похожи на стайных. Скорее, на обычных детей. Разве что одежда чуть сильнее потрепана.

Колька и Ромка встречают Плешь. Он в аккуратной вязаной шапочке.

— Мыться пойдем? — спрашивает он.

Местная поликлиника стоит на отшибе. Она надежно защищена лесами. Виднеется недостроенное здание. Это нора.

Ребята проходят в двери. В приемной стоит очередь. Но их интересует туалет. Медсестра оглядывается на трех мальчишек и проходит мимо.

В туалете Плешь задвигает защелку. Теперь — свобода.

Из-под куртки он достает провод. На одном конце провода — кипятильник.

— Ну-ка, подними, — просит Плешь.

Колька обхватывает его за ноги и приподнимает к патрону. Выкрутив лампочку, Плешь сует туда провод. Возится некоторое время.

— Всё, — говорит он, потом опускает кипятильник в бачок.

Колька затыкает раковину и набирает воду. Плешь раскладным стаканчиком носит кипяток к раковине. Достает кусок хозяйственного мыла.

Через полчаса трое стоят у окна с мокрыми волосами. Колька и Плешь курят сигарету на двоих.

— Дай покурить, — просит Ромка.

— Тебе рано, — отрезает Колька. — Будешь курить — волосы облезут, как у Плешивого.

Ромка задумчиво смотрит на голову Плеши.

— Ничего не облезут, — насупившись, говорит он.

Внезапно кто-то стучит в окно. Колька роняет сигарету. Плешь пятится к двери.

— Выходите, обосрыши.

— Санька, — обрадованно говорит Плешь.

Он распахивает окно. Подтянувшись на подоконнике, влезает Санек.

— Чё вы тут? — риторически спрашивает он. — Пойдем к брату. Давно с ним не виделся.

Санька обнимается с вожаком. Потом они садятся о чем-то поговорить с глазу на глаз. Плешь, Колька и Ромка — напротив. Сидят на скамейке. Кусты уже зеленеют. Где-то в первой редкой траве неподалеку орут друг на друга коты.

Потом все вместе идут в нору к заброшенной стройке. Вожак обнимает Саньку за плечи. В норе уже суетня. Костер разведен. Над ним — котелок. Пацаны сдают в общак половину заработанного. Деньги. Пара мобильников. Вожак кивает и отдает волчонку коробку. Тот убегает. Общак хранится в лесу.

Санька и Плешь о чем-то шутят между собой. Колька садится к ним.

Возвращается пацан. Он говорит с вожаком. Вожак смотрит на Саньку. Тот чувствует взгляд. Встает и отходит к окну.

— Ты чего, Сань? — удивляется Плешь.

Саньку хватают два пацана. Он не сопротивляется.

— Это из-за тебя... игоревских, да? — исподлобья спрашивает вожак.

Плешь бросается на помощь Саньке. Но его держат.

— Ты кого убил, а?

— Ну, убил, — Санька смотрит в пол. — И что?

— Он же свой! — истошно кричит Плешь. — Паша, он же твой брат!

Вожак вздрагивает, услышав имя.

— Здесь все свои, — тихо отвечает он.

— Вот так и сдашь? — спрашивает Санька. — Ментам сдашь?

— Сдам.

— Ладно, — сникает Санек. — Я сам с тобой пойду.

— Слово?

— Слово.

Они уходят вместе. За ними семенит паренек.

— Если я не вернусь через час, — напоследок говорит Паша, — забирайте общак и уходите.

Стая усаживается вокруг костра. Кто-то засекает время. Слышно, как в огне потрескивают ветки.

Слишком рано возвращается взъерошенный паренек.

— Саньку взяли. Вожака взяли.

По стае пробегает ропот.

Скоро стая решает, что делать. Нору решено бросать. Ночевать в подвале жилого дома. Утром решено уйти.

— Вожак сразу сказал уходить, — ворчит Плешь.

Но его не слушают.

— Дом под расселение, под снос, — объясняет Плешь Кольке. — Но квартир десять еще жилые.

— Он на нас не рухнет? — спрашивает опасливо Колька.

— Еще лет сто простоит, — поясняет Плешь. — Просто тут «Пятерочку» будут строить.

Подвал

В подвале пахнет сыростью. Здесь нельзя развести костер, но из-за трубы с горячей водой и так тепло. Но сначала стая выволакивает пару бомжей. Их метелят в подвале, а после отправляют «гулять».

В стае царит подавленная атмосфера. Волки тихо скулят в темноте.

Только Ромка лезет с вопросами к брату. Но Колька посылает его.

— Облава, — орет кто-то из стайных.

Пацаны бросаются к выходу. Плешь хватает Кольку за рукав.

— Тсс. Здесь переждем.

Колька оттаскивает заспанного Ромку за трубы. Снаружи слышны крики.

Потом в проем заглядывает кто-то в фуражке. Луч фонарика шарит по стенам.

— Никого, товарищ капитан, — кричит мент и уходит.

Двери захлопываются. Первые минуты ребята сидят, еле дыша.

— Уехали, небось. Плешь подходит к двери, пинает ее.

— Заперто, да? — спрашивает Колька.

Плешь не отвечает. Он достает из кармана зажигалку, прикуривает и водит огоньком по краю двери.

— Не заварили. Просто замок повесили.

— Нужно было выйти, — говорит Колька.

— Тебя бы с мелким точно приняли.

— Лучше детдом.

— Лучше бордель, чем Дмитровский ДД.

— За что вы так его ненавидите...

— Лучше не знать, — отвечает из темноты Плешь. — Ладно, пока спать, завтра посмотрим.

Ромка тихо просит сказку.

— Не сегодня, — отрезает Колька.

— Но мама...

— Заткнись и спи.

Проснувшись, Колька думает, что по-прежнему ночь. Он смотрит в сторону подвальной двери. Сквозь тонкие щели пробивается свет. В его лучах танцует пыль.

Плешь уже на ногах.

— Жрать есть? — спрашивает он Кольку.

Тот мотает головой.

— Вода есть где-то в рюкзаке, — вспоминает он.

— Это хорошо...

Плешь находит в Колькином рюкзаке пластиковую бутылку.

Когда он глотает воду, кадык двигается вверх-вниз. Вверх-вниз.

Просыпается Ромка. И сразу начинает плакать.

— Мама, — зовет он. — Мамочка. Ты где?

— Успокойся, — говорит Плешь почти ласково.

Он дает Ромке попить. Тот жадно хлебает воду.

— Где мы? — спрашивает Ромка, напившись. — Кушать хочется.

— Здесь не ресторан, — резко отвечает ему Колька.

— За нами вернутся?

— Нет, — говорит Плешь.

— Нужно кричать. Тогда кто-нибудь услышит и вызовет МЧС.

Втроем они вопят до хрипоты. Ничего не происходит.

— В доме одни старые пердуны остались, — задумчиво произносит Плешь.

Последний глоток воды они отдают Ромке.

— Мы умрем? — спрашивает он.

— Обязательно, — обнадеживает его Колька. — Только не здесь.

— А что? — невесело усмехается Плешь. — Тепло и мухи не кусают.

Он садится на полу у двери.

— Чё делать-то будем, — спрашивает Колька.

Плешь пожимает плечами.

Колька вытаскивает зажигалку. С огоньком идет мимо трубы.

— Сюда, — кричит он из дальнего угла.

Ромка и Плешь идут к нему.

— Вентиль, — говорит Колька.

— Ну и что? — не понимает Плешь.

— Вентиль ржавый, дубина. Сорвем его. Напор воды пропадет — кто-нибудь из стариков жиличку вызовет.

— Так мы его и сорвем, — скептически замечает Плешь. — Нас водой раньше смоет.

— Лучше от голоду дохнуть? — спрашивает Колька. — Ищи рычаг.

Оба рюкзака Колька переносит дальше от вентиля. Документы заворачивает в пару пакетов и сует поглубже.

Плешь в это время находит длинный обрезок трубы. Он прикладывает ладонь к трубе и отдергивает — горячая.

Ромку Колька отводит к вещам.

Потом вместе с Плешью они вставляют трубу вертикально в вентиль. Пыхтят. Тужатся.

— Ничего не получится, — заявляет Плешь.

Немного отдохнув, берутся снова.

— Он вообще куда крутиться должен? — спрашивает Колька.

— Не знаю. Дави.

Внезапно вентиль поддается. С сильным скрипом. Колька и Плешь давят еще. В потолок бьет струя горячей воды. Тогда они отходят. Струя усиливается. По подвалу растекается пар. Вдруг со страшным грохотом отлетает вентиль. Вода начинает прибывать.

Колька ставит Ромку на трубу. Влезает сам и помогает забраться Плеши. Вода прибывает.

— Утонем, — тихо говорит Плешь. — Зато хоть напьемся.

Ромка сильно прижимается к Кольке.

— Ничего, — говорит тот скорее себе, чем брату. — Ничего, прорвемся.

Колька уже не верит в свою затею. Но тут слышит невнятную ругань у двери.

Дверь распахивается.

— Я говорил, тут надо все менять еще десять лет как, — заявляет бородатый мужик в высоченных болотниках.

— Я на подстанцию, — орет ему кто-то сверху.

От воды поднимается пар. Мужик уходит вверх по ступенькам.

— Надо быстро, а то обваримся, — говорит Кольке Плешь.

Колька кивает. Он вытаскивает из рюкзака документы, убирает в нагрудный карман. Ромкин рюкзачок цепляет на себя. Рюкзак Колька кидает в воду и наступает на него, Плешь передает Ромку Кольке. И тогда Колька сигает к дверям, взяв Ромку на руки.

За спиной Плешь прыгает на рюкзак. Но обрушивается в воду. Колька сбивает с ног мужика в болотниках. Где-то за спиной кричит Плешь. Ругается мужик.

Но Колька ставит на ноги Ромку, и они вместе бегут.

Чечен

На вокзале Колька заходит в телефонную будку. Он набирает номер из письма. Но на том конце занято. Колька звонит еще разок. Занято по-прежнему. Плюнув, он выходит из кабинки.

— Ты маме звонил? — спрашивает Ромка.

— А? Ну да, кому ж еще. Поехали.

Подъезжает поезд, пацаны заходят в переполненный вагон. Заставлять Ромку петь в такой давке Кольке не

хочется. В тамбуре он сажает Ромку на рюкзак, сам присаживается на корточки и дремлет.

Вскоре они заходят в вагон.

— Уважаемые пассажиры! Вам предлагается прослушать композицию Владимира Высоцкого «Почему аборигены съели Кука» в исполнении Николая и Романа Ефимцевых.

Колька играет на гармошке. Ромка поет, присоединяясь, он даже закрывает глаза. Петь Ромке очень нравится. Пассажиры оборачиваются. Смотрят. Слушают.

Когда песня окончена, Ромка идет по вагону с шапкой. Ему кидают мелочь и десятки. Даже полтинник кто-то кладет. Одна женщина дает батон. Бабуля, всплакнув, угощает сливами. Пьяный мужик, у которого не было за душой и гроша, подумав, протягивает Ромке полупустую бутылку пива.

Пацаны поют песню в следующем вагоне. И в следующем тоже.

Ромка собирает деньги в шапку. Вдруг двери позади Кольки, стоявшего с портфелем, распахиваются. Входит гитарист. И еще один коренастый мужик. Он смотрит на Кольку, а Колька — на него. Потом Колька рвет вперед. Но не успевает — мужик хватает его за шкирку.

— Беги! — кричит Колька Ромке.

Но Ромка не бежит. Он боится. Двери перед ним разъезжаются, и входят еще два мужика.

Парень, державший Кольку, кидает его вперед, на пол. Ромка драпает к брату, но и его ловят. Пассажиры сидят и смотрят. Никто ничего не делает. Все застыли в оцепенении. Некоторые отворачиваются. Одна женщина переходит в соседний вагон. Тот, который поймал Ромку, швыряет его к брату. По полу со звоном рассыпаются деньги. Гитарист выходит в тамбур. Коренастый пинает Кольку.

— Вы на чью территорию полезли, малолетки, а?

Он пинает его еще раз. Двое с другой стороны приближаются к Ромке.

И тут что-то происходит. Двое падают. Просто падают, никто ничего и не замечает. Потом со скамейки встает неприметный маленький паренек. Скуластый и в капюшоне. Встает и добивает парой резких ударов кулаком лежащих на полу мужиков. Это он свалил их, не вставая, с ноги.

Третий отстает от Кольки, пятится, принимает стойку.

— Давай, говно, давай подходи.

Парень, ничего не сказав, скидывает капюшон, открывая лысую голову, и идет к нему. Неожиданно присев, ударяет в пах, потом — коленом в лицо. И рубит ребром ладони по шее.

— Пойдем, — помогает он встать пацанам, подхватывает их рюкзак, и они уходят из вагона.

— Что есть по сути своей государство? Государство есть политическая система. Система, которая использует под свои нужды народ, территорию и ресурсы, но при этом пропагандирует обратное. Кому это нужно? Не нужно никому, кроме политиков, служащих и остальных представителей государственного аппарата. Говорят, мол, деньги власть развращают. И потому именно из-за них человек становится скотиной. Но это не так. Богатый, имеющий власть человек никогда не признает себя скотиной. Он искренне верует, что поступает правильно. Да, пусть он работает, копит деньги — огромные деньги, но для своей семьи. В собственных глазах этот человек прав, он не идет против истины. Смысл в том, что система живет сама по себе. Она не нуждается в отдельном человеке. Все заменяемы. Общество, моделируемое системой, можно называть как угодно. Тоталитаризм, демократия, фашизм, капитализм, коммунизм. Это только понятия. Понятия, которые различаются на словах, но на деле абсолютно идентичны. Система — это весь мир. Система, как хороший механизм, самодостаточна. И автоматична. Люди порабощены системой. Она захватывает умы и нации. Она стремится к автономности. К идентичности. Остальное — вторично. Не нужно отнимать у человека любовь, дружбу. Пусть играет. Главное, чтобы у большинства не возникало и мысли о том, что он живет в клетке. Мозг современного человека настолько промыт, что даже приди ему в голову все это, он забудет в следующую се-

кунду. У него ведь куча проблем. Ему надо кормить семью. Одевать. Сходить в бар, ресторан, на вечеринку. У него всегда существует целая куча дел, кажущихся главными, требующих исполнения — ради мнимого выживания. Человек сам замыкает себя в эти рамки, в эту золотую клетку. Но, в отличие от птицы, которая все равно будет глядеть на волю, он уже ни на что не годен. Ему жить еще десятки лет, а он уже выработал свой потенциал, отправлен на свалку истории. Он еще дышит, ест, совокупляется. И все-таки он мертв. Мертв, потому что доволен положением вещей. Потому что хочет не переустроить мир, а меблировать и оснастить техникой свою квартиру. Человек этот с отвращением глядит на грязного бомжа, не понимая, не зная, не видя, что у этого самого оборвыша внутренний потенциал свободы выше в десятки раз. Да любой бомж знает о жизни больше, чем офисный работник при галстуке и жене. Но никогда и ни за что он в это не поверит — ведь у него последняя модель «Мазды» и огромная плазменная панель в гостиной. И они — доказательство того, что он существует не безрезультатно? Он такая же обслуга системы, как и любой другой из нас. Система — она уже в нас. Она начинает пробираться с рождения и следует до смерти...

Ему было двадцать пять, и он сказал, что его зовут Чечен. В какой-то мере он — скинхед. Отчасти анархист. Служил в армии.

— Так что, пацаны, такие дела, — внезапно заканчивает Чечен свой монолог.

— А когда мама шла на работу — тоже система? — заинтересованно спрашивает Ромка.

— Нет, не совсем так.

— Но ведь полстраны живет так, — возмутился Колька. — От зарплаты до зарплаты! Не когда ты покупаешь себе новый телек, а когда жрать дома нечего, а если завтра зарплату не дадут, то всё, капец! Что, нужно идти воевать против системы? А дети пусть пока передохнут, ничего страшного... Какие дети, когда система колет в жопу!

— Смысл в том и есть, что никто не хочет ничего переустраивать. Так, чтобы каждому хватало. В том-то и дело, что человек, не именно русский, а человек вообще, привык думать, как все плохо. Лишь бы завтра — не хуже. А надо собраться вместе. Остановить размножение человека. Сделать, чтобы каждому нормально.

— Но человек ведь всегда хочет больше и больше. На меньшее он никогда не согласен...

— Именно. И самое смешное, что это просто ошибка воспитания. Одна большая и самая ужасная ошибка. Повторяемая поколение за поколением.

— А мама говорила, что жизнь — это большая ошибка. Но раз живем — не умирать же, — лезет Ромка со своей мамой.

— На самом деле, хорошо уже, что мы об этом говорим. Вот даже ты, Колька, или этот малой — даже он что-то понимает. А моим друзьям это просто не интересно. Кто-нибудь переводит тему. На футбол. И всё.

Чечен склоняется к ноге, задирает широкую штанину. Здесь, в кобуре, у него хранится нож.

— Держите, пацаны. Дарю. Это штык-нож. От «калаша».

— Круто, — восхищен Ромка. Он разглядывает подарок. — А штык — это потому, что тык-тык?

— Да, — с улыбкой кивает Чечен. — Так. Станция. Я пойду, проверю обстановку. Если чисто, то сойдем здесь.

Он встает и выходит в тамбур. Поезд останавливается. Проходит минута, две. Его все нет. Земля за окном плывет мимо, быстрее и быстрее.

А потом пацаны видят Чечена. Он дерется с тремя мужиками. При погонах, фуражках и с дубинками. И еще с тремя. Теми самыми, из вагона. Колька бежит по купе в сторону, обратную движению поезда. Из окна в тамбуре он видит, как Чечена валят на перрон и пинают. Потом поезд набирает скорость, и Чечен, перрон, менты, станция — все остается позади. И только в руках Колька держит штык-нож. От автомата Калашникова.

Автомастерская

Колька совершенно не знает, что делать. Они с мелким сидят в городской забегаловке. В его голове проносится раз за разом: «Переехала. Переехала.

Такая здесь больше не живет». Ромка будто чувствует, что что-то случилось. Он молчит. А Колька достает из портфеля лист бумаги. Он пишет, каллиграфически выводит: «Продайте, пожалуйста, моему сыну пачку сигарет. И.В.Ефимцев».

Они выходят из кафешки. Колька дает мелкому тридцатку и записку.

— Дашь лист продавцу. Купишь пачку «Винстона». Понял?

Колька отправляет мелкого в магазин.

Сам прислоняется к витрине.

К нему подходит паренек придурковатого вида, лет двадцати.

— Мальчик, ты тут что делаешь?

— Жду, — отрезает Колька.

— А кого ждешь? Ты же не местный.

— Надо — и жду.

Паренек пристально разглядывает его в упор. Потом смотрит по сторонам. Улица пустынна. Он хватает Кольку под руку. Опешив, тот сначала даже не вырывается. Перед ним появляется еще парень. Этот порослее.

Из магазина выбегает мужик с легкими кавказскими чертами лица, в фартуке. Два парня, держащие Кольку, оглядываются на него. Мужик показывает им небольшой револьвер из кармана.

Парни разочарованно отпускают Кольку. Он отряхивается.

Из магазина выскакивает Ромка и подбегает к Кольке, отдает сигареты.

— Спасибо, — издалека говорит мужику Колька.

— Покурить угостишь? — спрашивает тот.

Пацаны медленно подходят.

Колька протягивает мужику сигарету.

— Заработать хочешь? — спрашивает мужик.

Колька пожимает плечами.

— Значит, хочешь, — улыбается мужик.

За магазином — гараж. Здесь Колька знакомится с Тимуром. Ему лет восемнадцать. Тимур показывает Кольке, как угонять автомобили. Открыв капот, он объясняет, какой провод нужно перерезать, чтоб не сработала сигнализация. Тимур и Марат — так зовут мужика — из Армении. Они угоняют машины, потом продают их на запчасти. Тимур — веселый парень, и он умеет танцевать джигу.

Утром следующего дня Марат отвозит Тимура и Кольку в соседний, большой город на «копейке». По дороге они проезжают два поста с ментами.

Тимур и Колька бродят по городу.

— Что, прямо днем?

— А кто днем подумает? — улыбается Тимур. — Никто не подумает ведь. Это Марат придумал. Он умный.

— И что, никогда не останавливают?

— Нет, — качает головой Тимур. — Нам раньше местная стая помогала.

— А как ты машину определяешь?

— Ну вот смотри, — указывает Тимур на новенький «Опель». — Новые машины брать нельзя. Там сигналка другая, так не отключишь. Там все по-умному. А это рухлядь. Она ничего не стоит, — Тимур тыкает пальцем в «Волгу». — Нужно брать «мерс» или «бэху». Годов восьмидесятых. Они дорогие. Даже если на запчасти разбирать.

Вскоре они находят «жертву». Тимур вызывает Марата по мобильному. Сам он быстро взламывает капот «мерсу» и перерезает несколько проводов. Они отгоняют машину, и подъезжает Марат.

Колька натягивает яркую детскую шапку. Марат меняет номера, и они уезжают.

Менты видят Кольку рядом с водителем и не останавливают машину. Колька — страховка. Но Тимур всегда лежит сзади на полу с револьвером.

Когда они возвращаются, Марат отдает Кольке «зарплату».

— Три? — удивленно спрашивает Колька, разглядывая синие бумажки.

— Мало?

— Нормально.

— Останешься еще на ходку? — спрашивает Марат.

Колька оглядывается на Ромку. Тот, конечно, ничего не понимает.

— Можно, — отвечает он.

Возвращается на «копейке» Тимур. Он долго ругается о чем-то с Маратом на

своем языке. К согласию они не приходят.

— Марат — дурак, — позже объясняет Тимур Кольке. — Марат еще машину хочет.

— Ну так откажись.

— Марат — старший. Он скорее домой хочет.

Вечером Кольке и Ромке в гараже разложен диванчик. Колька рассказывает мелкому сказку:

— Бабка поставила Колбу остывать на окно, — начинает он. — А дед решил пожрать горячего. Но наступил на кота. А поскольку дед был полуслепой, он случайно навернул тарелку с Колбой вниз с окна. Тарелка разбилась, а Колба решил пойти затусить с братвой в булочной. Ну и покатился. Только он не знал, где булочная, заблудился. И стал спрашивать, как туда пройти. Но ему никто не говорил — люди в шоке. Говорящий пирог. А тут Колбу увидел алкаш. Алкаш был один, но с бутылкой водки. А закусить было нечем. Он и увидел Колбу. «Каравай караваем», — решил алкаш. Схватил Колбу и хотел съесть. Тут Колба как заговорил... Мол, перед тем как его жрать, давай-ка водки треснем. Алкаш подумал: «Ну а чё, в одиночку пить, что ли, как алкаш какой?» Выпили. Алкаш Колбой занюхал. Хотел Колбу съесть, но тот говорит, мол, между первой и второй... И они еще выпили. И еще. Прикончили водку, короче. Алкаш и говорит: «Наконец-то я тобой закушу. А Колба ему в ответ: «Мужик, ты чё, не понимаешь? Ты с пирогом разговариваешь. У тебя, — говорит, — белая горячка. Давай-ка лучше споем с тобой, пока санитары не приехали...» Алкаш бросил Колбу — и бежать. А тот ему вслед: «Я даже без мяса! Я диетический пирог...»

На следующий день они снова в городе. Тимур в этот раз долго выбирает машину. Он неразговорчив.

Потом все происходит по той же схеме.

И снова они едут через блокпосты. Первый и второй — все спокойно. На третьем их тормозит гаишник.

— Лейтенант Скворцов. Документы, пожалуйста, — говорит он.

— Зачем документы. Давай так договоримся, лейтенант, — отвечает ему Марат.

Гаишник задумчиво смотрит на Кольку. Подходит второй, держа автомат.

— Выходи, — говорит гаишник Марату. И тут замечает Тимура.

Второй гаишник берет автомат на изготовку. Тимур стреляет в первого. Второй гаишник лупит из «калаша».

— Дави! — орет Тимур Кольке.

Колька поворачивает голову и понимает, что Марат мертв. Он жмет на педаль газа, и машина срывается, летит по дороге. Пули стучат по багажнику.

Колька пытается рулить, но машину носит из стороны в сторону.

— Я же говорил, — плачет Тимур, раненный в живот. — Говорил. Марат. Дурак.

Тимур плачет, а потом затихает. Колька жмет по тормозам.

Он вылезает из машины и идет в город. В витрине магазина Колька смотрит на себя. Но его не обрызгало кровью.

В телефонной будке Колька вновь набирает номер. На это раз он говорит с кем-то.

Позже Колька пробирается к гаражу. Достает ключ из секретного места за магазином. Выпускает Ромку, и они уходят вместе.

Конец истории

Ромка и Колька идут по улице. Жарит солнце. Колька потеет. Внезапно он вспоминает Таньку. Как она предлагает ему искупаться в реке. Холодная река кажется ему теперь блаженством. Он вздрагивает, когда в мыслях представляет другую картинку.

— Я есть хочу, — ноет Ромка.

— Заткнись.

— Есть.

— Как ты меня...

— Есть.

— Задолбал.

— И пить.

— Ладно, пойдем в магазин. Вечно ты ноешь, ноешь. Как дебил.

Они поворачивают и идут к большому зданию. «Сосновский», — гласит гордая вывеска. С секунду Колька пытается понять, что она означает. Где тут сосны? При чем они вообще? Но больше его интересует, есть ли там самообслуживание.

Колька с Ромкой входят в магазин. Это огромный, шикарный супермаркет. Медленно они идут мимо стендов. Целый город. Здесь есть все — от молока до веников. Игрушки и еда. И парфюм. И бытовая техника. И электроника. И посуда. И одежда. Снаряжение. Велосипеды. Коньки. Ролики. Лыжи. Кольке становится не по себе. В таком месте, пожалуй, можно даже жить. Никуда не выходя. Скитаться среди этих бесконечных полок. Иногда натыкаться на еду. Наверняка здесь есть даже туалет и душ. Да, здесь можно жить! Роскошная жизнь. Спать можно на диванах — вон, которые продаются. Или даже на кровати. По утрам заваривать чай или кофе. С круассаном. Сумасшествие какое-то. И зачем нужны такие магазины. Огромные. Необъятные.

Они шли мимо полок. И ничего этого нельзя забрать. Все это — чужое. Чье-то. Не твое. Можно потрогать, покрутить в руках. Но чтобы унести — нужно платить.

— Хочу солдатиков, — ноет Ромка.

— Заткнись, — привычно цедит Колька ему в лицо.

— Хочу. Хочу, — мелкий садится на пол. — Хочу. Хочу. Хочу.

Колька осторожно пинает его носком кроссовок.

— Мама мне всегда покупала. Всегда.

— Мама умерла, — вдруг срывается Колька. — Мама умерла! Ты больше никогда ее не увидишь! — орет он.

— Это неправда, — отрицательно мотает головой мелкий. — Мама в больнице. Ты сам сказал.

— А я наврал! И тетя твоя, которой я тебя сдать собирался, переехала! И Чечен умер. И Танька умерла! И стаю поймали. И мы, вообще, больше никому не нужны! И ты мне ненужен! Я тебя ненавижу!

— Неправда. Неправда, — повторяет раз за разом Ромка. — Ты врешь! — вдруг вопит он. Пугается собственного голоса, закрывает ладошками уши и вопит еще громче: — Неправда! Мама жива! И Чечен жив! Мам! Мама! Ма-а-а-а-а!.. — кричит Ромка во весь голос, бьется в истерике на полу в магазине.

Колька быстро уходит. Он проходит мимо кассы. Топает по улице. Сворачивает за угол. Прислоняется к стене. Ему хочется плакать, но он не плачет. Просто бессильно сжимает и разжимает кулаки.

— Ненавижу. Ненавижу. Ненавижу... — повторяет скороговоркой Колька одними губами.

Мимо него проезжает милиция. Выглянув из-за угла, Колька видит, как менты сажают Ромку в машину.

— Ну и к черту. И хорошо, — говорит себе Колька.

Он идет по улице прочь, все ускоряя шаг. Через минуту Колька почти бежит на вокзал.

По перрону ветер метает блестящую обертку. Каждый раз подтаскивает к самому краю, но не дает ей упасть. Колька смотрит, будто заворожен-ный. Будто есть какой-то глубинный смысл в этом действе. Обертка падает на рельсы.

Колька вспоминает, как он шел с матерью. Мать уже была беременна. Но Колька этого не понимал, просто удивлялся — откуда такой большой живот. А потом у него снесло кепку с головы. На дорогу. Колька бросился за ней, схватил. Машина, отчаянно бибикая, с трудом объехала его. Мать схватила Кольку и стащила на тротуар. И что есть сил прижала к себе. А Колька и не понял, в чем дело. Подняв голову, Колька увидел, что мать плачет.

Из воспоминаний Кольку извлекает резкая оплеуха. Он оглядывается и видит перед собой мужика. С большими синяками под обоими глазами. И распухшим носом. Тот самый, коренастый, которому врезал Чечен.

Мужик хватает Кольку за шиворот и тащит через весь перрон, зажав рот. Колька что-то нечленораздельно мычит ему в руку. Вокруг нет почти ни души. Только пара пацанов вдалеке. Они с интересом наблюдают за происходящим.

Мужик перетаскивает Кольку через рельсы. Он волочит пацана подальше от города. На пустырь. Пустырь совмещен с городской свалкой.

— Ну здравствуй, малыш. — Мужик кидает Кольку на землю, врезает еще оплеуху. — Помнишь меня, сопля?

— Иди на хрен, — шипит Колька, тряся головой.

— Ишь ты, какие мы. Защитничка мы уже грохнули.

— Пошел ты... — отвечает Колька.

Мужик бьет Кольку по голове.

— А что это у тебя в портфельчике? Куда это ты собрался? — Мужик стащил с Кольки рюкзак. — Тебе уже ничего не понадобится.

Он открывает молнию на рюкзаке, высыпает его содержимое на землю, захватив Кольку рукой через шею. Катятся монеты. Падают вещи. Стукается оземь штык-нож, завернутый в тряпицу. Среди всего падает еще и туфля. Ее-то и подобрал Ромка. Колька таращится на туфлю. Танькину туфлю.

Мужик поворачивает Кольку к себе лицом.

— Боишься? Бойся, шкет.

Колька пытается ударить кулаком, но не достает. Мужик бьет ему между ног.

Приподняв Кольку, он встряхивает его.

— Приди в себя, сопля.

— Пошел ты, мразь! Мразь конченая! — орет мужику в лицо Колька.

— Я мразь? Да?

Мужик хватает Кольку за горло и поднимает над землей.

Колька хрипит. Дышать нечем. Кажется, сейчас эта рука сломает ему шею. Колька задыхается. Кричать нечем. Он теряет сознание и трепыхается из последних сил. Глаза закатываются.

Колька очухивается на земле. Мужик по-прежнему возвышается над ним.

Он склоняется над ним, уперев руки в колени.

— И брата твоего я тоже найду, понял, сопляк? Он ведь где-то здесь бегает. Город маленький, обязательно найду. Я тебе обещаю, — говорит Кольке мужик, склонившись близко-близко.

Колька вдруг понимает, как все безнадежно. Безысходно. Бессмысленно. Он закрыл глаза и захотел умереть.

— Обязательно, — повторяет мужик.

И вдруг... Рукой Колька нащупывает что-то тяжелое. Это штык-нож.

— Я его буду долго, долго...

Тут Колька наносит удар. Места для замаха не хватает. Но бьет он изо всех сил. И попадает куда-то в висок.

Мужик булькает. Шипит. Валится прямо на Кольку, но Колька успевает подставить колено — болью отзывается пах — и оттолкнуть его в сторону.

Собрав рюкзак, Колька вешает его на плечи. Штык-нож засовывает в карман куртки. С трудом, чуть покачиваясь, пересекает пустырь, не обращая внимания на крики позади. Здесь, на окраине города, среди дачных домиков, Колька натыкается на колонку. Он жадно пьет. Подставляет голову под воду. Потом приводит одежду в порядок, отряхивает от пыли. У забора Колька замечает велосипед. Старый, страшный и потрепанный. Он встает на педали и катит по пыльной дороге в город. Сиденье слишком высоко, и сесть на него не получается. Но так даже удобнее. Быстрее. Участок в городе наверняка всего один. И Колька найдет его.

Он проезжает еще несколько улиц и бензоколонку, прежде чем видит местное отделение милиции. Колька объезжает отделение — приземистое одноэтажное здание — несколько раз. В голове формируется план. И поэтому Колька возвращается на бензоколонку. Остановившись по дороге, он подбирает пустую пластиковую бутылку.

На велосипеде Колька подъезжает к окошку.

— Литр самого дешевого.

— А тара?

Колька показывает бутылку.

— Это огнеопасно. Нам нельзя продавать в такую, — говорит девушка.

— Да ладно, кто видит? — удивляется Колька.

— А тебе зачем, мальчик?

— Да милицию хочу поджечь!

Девушка смеется.

— Ладно. Двадцать.

Колька находит в портфеле двадцатку мелочью и отдает девушке.

— Вторая колонка, — говорит она.

Колька берет пистолет и набирает бензин в бутылку. Сунув тару в портфель, он катит назад к участку. На этот раз Колька оставляет велосипед в кустах у дороги. Он подкрадывается к участку. Некоторые окна зарешечены. Другие — нет. Примерно пятьдесят на пятьдесят. Колька достает губную гармошку и, наигрывая, идет под окнами. Сначала ему кажется, что ничего не получится. Но вдруг в этот момент где-то там, в помещении, Ромка начинает петь песню про Кука. Прямо перед оторопевшими ментами. Колька отдергивает гармошку и поднимает глаза. Без решеток. Везет.

Вытащив бутылку с бензином, Колька идет на другую сторону, где припаркованы ментовский «жигуленок» и еще несколько машин. Все эти машины Колька щедро обливает бензином. Потом ведет дорожку к окну, за которым пел Ромка. И здесь поджигает бензин. Через минуту двери отделения хлопают. Колька стучит в окно и немного отходит, чтобы Ромка увидел его. Знаками он указывает Ромке на ручку. Мелкий поворачивает ее, и окно распахивается. Ромка сигает к Кольке в руки. Они бросаются к велосипеду. Колька гонит изо всех сил. Скорее к вокзалу — пацаны слышат, как звенит переезд. Бросив велик на ступеньках, Колька и Ромка бегут к поезду. Но поезд не спешит останавливаться. А вот мент, получивший ориентировку по рации, уже торопится к ним.

— Стоять, — орет он.

Колька выхватывает из внутреннего кармана штык-нож и приставляет его к горлу Ромки.

— Я его убью! Убью на хрен!

Мент оторопело останавливается.

— Спокойнее, спокойнее, — говорит он, делая маленький шаг вперед.

— Убью, — выдыхает Колька и надавливает острием на шею Ромки. Выступает кровь.

И мент вдруг верит ему. Он сникает.

— Убью, — повторяет Колька и сам себе верит.

Поезд наконец тормозит и распахивает двери. За спиной. Там, где нужно. Колька делает шаг, два, три — назад. И они с Ромкой оказываются в тамбуре.

Поезд хлопает дверьми и медленно набирает ход. Мент, опомнившись, машет машинисту. Но поезд идет дальше. Колька отпускает Ромку.

— Я больше не буду ныть, — вдруг серьезно говорит Ромка. — И это ничего, что тетя переехала. Мы найдем ее или прибьемся к какой-нибудь стае и заживем.

Колька кивает.

Они проходят в пустой вагон и садятся. Внезапно Колька вспоминает какой-то странный фильм, виденный им в детстве. Сначала возникает музыка, а после и обрывочные черно-белые кадры из фильма. Пам-пам-пам-пам-парарам. Пам-пам-пам-пам... Там в конце появлялись абсолютно все герои... и танцевали хороводом...

И вдруг Колька на секунду видит всех-всех в вагоне.

И Чечена — он что-то разъясняет Саньке и Плеши. И Таньку — она болтает с вожаком. И стайных. Их пирожками кормит бабушка. И ментов. И музыканта. Смотрят в окно Марат и Тимур. И Ленина Колька видит.

Колька моргает — и все пропадает. Даже музыка. Но Колька вытаскивает гармошку и воскрешает ее.

Колька встает и идет к дверям. Мелкий следует за ним. В тамбуре Колька берется за стоп-кран и медленно опускает его вниз, разорвав пломбу. Поезд тормозит с жутким скрипом. Ромку бросает вперед, но Колька придерживает его. Он разбивает стекло в дверях и выбрасывает рюкзак. Тот катится по насыпи в высокую траву. Затем Колька помогает выбраться Ромке. И вылезает сам.

Они спускаются по насыпи вниз. Колька подхватывает рюкзак. Братья бегут по полю через траву, пока не скрываются из виду.

Аннотации научных статей

Елена Стишова. А свадьба пела и плясала

Статья представляет анализ самобытной эстетической формы, в которую облек актуальное и сегодня повествование о Чернобыльской трагедии Александр Миндадзе, автор сценария и режиссер фильма, показанного в Берлинском конкурсе. Критик разбирает разные подходы к картине, которую западная пресса отнесла к жанру фильма-катастрофы, выявляя узость такого определения для метафорического, притчевого, философского кино Миндадзе.

«В субботу», метафора, Александр Миндадзе, притча, фильм-катастрофа, Чернобыль

Зара Абдуллаева. Роман-фантазия

Стержень статьи, посвященной показанному в Панораме Берлинале фильму Александра Зельдовича «Мишень», — рассмотрение в разных аспектах нового для российского кино тренда — артмейнстрим. Разбирая особенности стиля этого первого постсоветского футурологического фильма, автор обращает внимание на то, что именно на него сфокусирована картина, именно он становится ее содержанием.

Артмейнстрим, Берлинале, Александр Зельдович, конфликт, «Мишень», стиль, футурологический фильм

Нина Цыркун. Посылание в дебри

Обзор фильмов, вошедших в конкурсную программу Берлинале-2011. В статье утверждается, что большинство официально отобранных картин объединяют две взаимосвязанные темы: «посылания в дебри» как испытания человечности и надежды на появление миссионерской личности, которая поможет найти выход в тупиках пришедшего в хаос, находящегося на грани Апокалипсиса мира.

Берлинале, «В субботу», «Железная хватка», «Маржинальная торговля», «Надер и Симин. Развод», «Приз», «Сонная болезнь», «Таинственный мир», «Туринская лошадь», «Ходорковский»

Жанна Васильева. Развод по-ирански

Статья о фильме известного иранского режиссера Асгара Фархади «Надер и Симин. Развод» обобщает опыт создания редкого синтеза артхауса и жанрового кино, соединения в сложную полифоническую структуру интеллектуального художественного замысла и мелодраматических или криминальных комедий. Автор рассматривает фильм, получивший «Золотого медведя» Берлинале-2011 в контексте творчества режиссера, а также в его взаимодействии с особенностями нового кино Ирана.

Берлинале, «Золотой медведь», «Надер и Симин. Развод», неопределенность, политический жест, психологический триллер, рамки, универсальная история, Асгар Фархади

Антон Долин. История (не о) лошади

Рецензия на фильм одного из крупнейших венгерских и европейских режиссеров Бела Тарра «Туринская лошадь» представляет собой разбор не только художественной ткани, но и сложнейшей философской концепции, определившей весь строй этого выдающегося произведения. Положенная в его основу подлинная история из биографии Ницше дает автору статьи возможность остановиться на важнейших мировоззренческих и нравственных категориях, показав, в каких аспектах и формах они предстали и в картине Тарра, и в творчестве великих русских писателей-мыслителей, в частности, Толстого и Достоевского.

Апокалипсис, Берлинале, Ницше, «Преступление и наказание», «последний фильм», Бела Тарр, «Туринская лошадь»

Вика Смирнова. За апокалипсисом

Статья на примере «Туринской лошади» исследует два главных методологических сюжета в творчестве Белы Тарра: минимальный монтаж и театральность, позволяющие венгерскому режиссеру создавать метафорические истории. Обращаясь и к другим фильмам Тарра, автор останавливается на таких важных для его эстетики особенностях, как «чувство спонтанности», символическое опосредование образа, бесконечная пролонгация действия, рефрены и скольжение по кругу, и т.п.

История, минимализм, «притча об апокалипсисе», Бела Тарр, театральность, «Туринская лошадь», угасание жизни, энтпропия

Зара Абдуллаева. Опыт анонимности

Рецензия на «Таинственный мир», вторую работу аргентинца Родриго Морено, успешно дебютировавшего на Берлинале-2006 фильмом «Охранник», анализирует природу воссоздания на экране такой тонкой материи, как «время». Проживание, а не переживание времени становится условием импровизационного стиля, структурирующего неприметную повседневность, — отмечает автор статьи, знакомя читателя с главными составляющими сегодняшнего кинематографического постимпрессионизма, к языку которого прибегает аргентинский режиссер.

Берлинале, Буэнос-Айрес, время, кинонаблюдение, Родриго Морено, повседневность, проживание, «Таинственный мир», человек фона

Ольга Шакина. Визит Минотавра

Автор статьи о «Бычаре», режиссерском дебюте известного бельгийского сценариста Микаэля Р. Роскама, рассматривает возможности жанрового кино — в данном случае триллера о мафии, исследовать такую актуальную и серьезную проблему, как самоидентификация современного человека в радикально изменившемся глобальном мире. Центральной темой статьи становится трансформация экзистенциального сюжета «крузада мертвеца» в эпопею выживания героя в постполярном мире, лишенном четких представлений о добре и зле.

Бельгия, «Бычара», героическая эпопея, «гормональная мафия», постполярный мир, Микаэль Р. Роскам, самоидентификация, фальшь

Андрей Плахов. Посттоталитарный импрессионизм

Рассматривая фильм Паулы Маркович «Приз», завоевавший награды Берлинале-2011 за лучшую операторскую работу и работу художника, автор статьи обращает внимание на характерные черты современного аргентинского кино: увлечение феноменологией провинции, изображение ее с едва заметным сдвигом в сюрреализм, атмосферность картины и одновременно заторможенность внутреннего движения.

Аргентинская школа, Берлинале, военная диктатура, конспирация, Паула Маркович, политический протест, «Приз»

Тамара Дондурей. Против интерпретации

Статья прослеживает эволюцию и воплощение оригинального замысла немецкого режиссера Вима Вендерса, показавшего на Берлинале свой фильм «Пина» — о хореографе Пине Бауш. Автор описывает разные этапы работы этого выдающегося театрального новатора — от этюдов с танцовщиками на предложенные ею темы до завершения цельной сценической конструкции, а затем обращаются к анализу метода самого Вендерса, приходя к выводу о схожести подходов обоих художников к опыту восприятия человеческого поведения, передачи характера, образа, к портретированию и людей, и городской среды, мегаполисов.

Пина Бауш, Вим Вендерс, «Весна священная», категория сиюминутности, «Кафе Мюллер», «Kontakthof», «Пина» в 3D, «Полнолуние», сопричастность зрителей, эксперимент

Игорь Сукманов. По направлению к swans

В рецензии анализируются разные формы проявления интереса современного кинематографа к собственной природе. Интеллектуальную мелодраму «Лебеди» режиссера из Португалии Хьюго Виейра да Силва автор рассматривает как феноменологическое исследование бессмысленности слов и поиска содержания посредством созерцания предметов и человеческого тела. Да Силва, по мнению Игоря Сукманова, осуществил эксперимент, который самим сюжетом призван отстаивать идею примата кино как искусства движущихся изображений.

Берлинале, интеллектуальная мелодрама, «Лебеди», Хьюго Виейра да Силва, созерцание, тактильность, тело, отчужденность

Елена Плахова. Неправильный фильм

Разбор леворадикального по замыслу фильма Джонатана Сагалла «Губная помада», показанного в Берлине. Автор вводит в контекст сегодняшней фестивальной конъюнктуры, мешающей восприятию картины как произведения искусства, а не как предлога для политического скандала. Автор рецензии рассматривает эстетическую и идеологическую природу картины, допускающую двусмысленное толкование и полярные оценки режиссерского послания.

Берлинале, «Губная помада», Израиль, лесбийская любовь, Палестина, психоаналитический триллер, Джонатан Сагалл, скандал

Ольга Шакина. В поисках Эрика

Автор рецензии на дебют Дж Си Чендора исследует возможности расширения границ, заданных жанром триттела, основанным на актуальной финансово-экономической проблематике. Статья рассматривает, как работают на этом сухом материале правила идеального кинонарратива, где единственным катализатором саспенса становятся отношения между людьми.

Антитеза «человеческое-античеловеческое», антагонистичные пары, «Маржинальная торговля», правила киноповествования, Дж Си Чендора, margin call

Лариса Малюкова. Бумажные игры

Портрет классика мировой анимации Мишеля Осело, легенды силуэтного кино, абсолютного автора своих картин — он сценарист, режиссер, художник-дизайнер, аниматор, монтажер. Автор статьи, отталкиваясь от последней работы Осело — полнометражного фильма «Сказки на ночь», снятого в 3D и представленного в конкурсе Берлинского фестиваля, разбирает эволюцию стиля и метода Осело, новаторские приемы, которыми он обогатил разные анимационные технологии — вырезание из простой бумаги, работа с зеркалами, компьютерная графика, стереокино и 3D.

Киноинсталляции, Мишель Осело, сказка, «Сказки на ночь», силуэтная анимация, универсальность

Elena Stishova
Marriage banquet with a vengeance
Analysis of a unique aesthetic form of the actual narration about Chernobyl tragedy by helmer Alexandre Mindadze. Different approaches to the Competition entry of Berlinale are considered. According to the article, whereas Western press referred to INNOCENT SATURDAY as catastrophe movie, it is rather a profound metaphorical parable.
INNOCENT SATURDAY, metaphor, Alexandre Mindadze, parable, Chernobyl, catastrophe movie

Alexandre Mindadze:
«We were making our film about «always»
Interview by Nina Zarkhi

Zara Abdullayeva
Novel-fantasy
The Berlin Panorama entry TARGET by Alexandre Zeldovich is treated in various aspects of the fresh in Russian cinema trend of art-mainstream. Style of the first post-Soviet futurological film is primarily seen as both the focus and contents of the picture.
Art-mainstream, Berlinale, Alexandre Zeldovich, conflict, TARGET, style, futurological film

Alexandre Zeldovich:
«Not to become crowfoot»
Interview by Elena Paisova

UFO and dances on the volcano
International press on Russian entries at Berlinale (INNOCENT SATURDAY, TARGET).

Nina Tsyrkun
Sending up to the wilds
Coverage of the latest Berlinale-2011. Observing mostly the Official selection, the author argues that ideologically the films in Programme are united by the cut-through theme of sending up to the wilds as testing humankind and insistent calling for missionary in the world of overwhelming chaos and prognostication of Apocalypse.
Berlinale-2011,TRUE GRIT, KHODORKOVSKY, SLEEPING SICKNESS, A TORINÓI LÓ, sending up to the wilds, mission, prognostication

Jeanna Vasilyeva
Divorce in Iranian style
Review of Asghar Farhadi's NADER AND SIMIN, A SEPARATION (Iran).
The Golden Bear winner by the Iranian filmmaker Asghar Farhadi's NADER AND SIMIN. A SEPARATION is considered as the attempt at rare synthesis of art-house and genre cinema, uniting intricate polyphonic structure of intelligent idea with melodramatic or criminal comedies. The film is seen in the context of the helmer's creation against the background of the nowadays Iranian cinema.
Berlinale, NADER AND SIMIN, A SEPARATION, The Golden Bear, ambiguity, political gesture, psychological thriller, frame, Asghar Farhadi

Anton Dolin
A story (not) about a horse
Review of Bela Tarr's A TORINÓI LÓ (Hungary — France — Germany — Switzerland — USA).
Artistic texture and the intricate philosophical concept of the Hungarian helmer Bela Tarr's A TORINÓI LÓ is analyzed. A true episode from Friedrich Nietzsche's biography as the starting point of the conception ushers in consideration of the vital metaphysical and moral problems as they appear not only in the Tarr's fim, but also in creation of such great Russian writers as Tolstoy and Dostoevsky.
Apocalypse, Bela Tarr, Berlinale, Nietzsche, CRIME AND PUNISHMENT, the last film, A TORINÓI LÓ

Vika Smirnova
After Apocalypse
Review of Bela Tarr's A TORINÓI LÓ (Hungary — France — Germany — Switzerland — USA).
Two major methodological principles of Bela Tarr's creation are treated through A TORINÓI LÓ — that is minimalistic cut and theatricality, which allows him create metaphorical stories. Through the examples of the other Tarr's films the author dwells on such important peculiarities of his aesthetics as the sense of spontaneity, symbolic mediation of the image, endless prolongation of the image, refrains, circular sliding, etc.
Bela Tarr, story, minimalism, parable of Apocalypse, theatricality, A TORINÓI LÓ, extinction of life, entropy

Zara Abdullayeva
Trial of anonymity
Review of Rodrigo Moreno's UN MUNDO MISTERIOSO (Argentine — Germany)
The nature of screen simulation of time is analyzed through the reviewing of Rodrigo Moreno's UN MUNDO MISTERIOSO. Improvisation as the structure-forming of daily routine is the key condition of the style of contemporary post-Impressionism and the Argetinean helmer as its adherent.
Berlinale, Buenos Aires, time, cinema observation, Rodrigo Moreno, daily routine, habitation, UN MUNDO MISTERIOSO, a man of background

Olga Shakina
Visit of Minotaur
Review of Michael R. Roskam's RUNDSKOP (Belgium — Holland).
The possibilities of genre cinema, mainly criminal thriller are analyzed as singling out the problem of man's self-identification in radically changed global world. Basing on Michael R. Roskam's RUNDSKOP, the author concentrates on transformation of existentional theme of 'a deadman cruising' into epic of a hero's survival in post-polar world devoid of clear-cut notions of god and evil.
Belgium, RUNDSKOP, heroic epic, hormone mob, Michael R. Roskam, post-polar world, self-identification, false

Andrei Plakhov
Post-totalitarian Impressionism
Review of Paula Markovitch's EL PREMIO (Mexico — France — Poland — Germany).
Characteristic features of modern Argentinean cinema are specified on the example of Berlinale-2011's

winner EL PREMIO by Paula Markovitch.'s: ardour of phenomenology of province, its imagination with a shift towards Surrealism, sentiment and sluggishness of inner movement.
Argentinean school, Berlinale, junta, secrecy, Paula Markovitch, political protest, EL PREMIO

Tamara Dondurei
Against interpretation
Review of Wim Wenders' PINA (Germany — France — Gr. Britain).
Evolution and implementation of the original conception by Wim Wenders in his PINA presented at Berlinale-2011. Various phases of work by Pina Bausch, from etudes with the dancers on the themes suggested, up to the complete stage construction are analyzed as well as the method of Wenders himself. The author arrives at the conclusion about the isomorphism of the approaches to the comprehension of human behavior, imagining a character, portrayal of people and townscapes.
Pina Bausch, Wim Wenders, Le Sacre du printemps, category of momentariness, Caf? Mueller, Kontakthof, Pina in 3D, Harvest moon, involvement, experiment

Igor Sukmanov
Towards Swans
Review of Hugo Vieira da Silva, Heidi Wilm's SWANS (Germany — Portugal).
Various forms of contemporary cinema's interest towards its own nature are analyzed. An intellectual drama SWANS by Hugo Vieira da Silva and Heidi Wilm is treated as phenomenological study of verbal nonsense and search of sense through contemplation of things and human body. The author argues, that the film in question is the experiment, proving subject matter as the evidence of cinema as moving pictures par excellance.
Berlinale, intellectual melodrama, SWANS, tactile, contemplation, body, estrangement

Elena Plakhova
A wrong film
Review of Jonathan Sagall's LIPSTIKKA (Izrael — Gr. Britain).
When analyzing the Jonathan Sagall's LIPSTIKKA with its leftist Radicalism the author points out to nowadays festival market condition overshadowing the artistic value in favor of political scandal. Treatment of aesthetic and ideological nature of the film clears up ambiguous interpretation and polar characterizations of the helmer's message.
Berlinale, Lipstick, Jonathan Sagall, Izrael, lesbian love, Palestine, psychoanalytical thriller, scandal

Olga Shakina
In search of Erich
Review of J.C. Chandor's MARGIN CALL (USA).
The extention of frontiers primarily framed by thriller as genre is analyzed. The new stuff of economic and financial problems implies the change in rules of ideal narration; interrelations become the only catalyst of suspense.
Human-unhuman, antagonistic pairs, MARGIN CALL, rules of narration, J.C. Chandor

Marina Drozdova
Archeologists under the big top
Review of Werner Herzog's CAVE OF FORGOTTEN DREAMS (Canada — USA — France — Germany — Gr. Britain).

Dmitry Desyaterik
Mother, lies and camera
Review of Milcho Manchevski's MOTHERS (Macedonia).

Kirill Razlogov
Bergman in the context of Berlinale
An outline of Ingmar Bergman's creative work as a meditation on his major retrospective in Berline.

Larisa Malyukova
Paper games
Portrayal of the animation classic, legend of silhouette cinema Michel Ocelot. Basing on his latest full-length LES CONTES DE LA NUIT in 3D, presented at Berlinale, the author studies evolution of style and method by Ocelot, his innovations such as cutting out of plain paper, work with mirrors, computer graphics, stereocinema and 3D.
Michel Ocelot, tale, LES CONTES DE LA NUIT, silhouette animation, universalism, cinema installation

Sergei Fomenko
Taboo revived
Freak-culture and FREAKSHOW of Drew Bell.

Roman Gutek:
«One school move forward»
Interviewed and commented by Dina Nazarova.

Alexandra Novozhenova
«How soon is now»
Symposium stuff.

Tarin Simon:
«We just repeat the ever existed»
Conversed by Hans Ulrich Obrist.

David Weiss:
«We act as hunters»
Conversed by Beatrix Ruff.

Leigh Ledare
Portrait of interrelations
Conversed by Tom Eccles.

Gilad Ratman — Andre Rotman — Alex Klein:
«Not everyone catches up with one's works»
Conversed by Tim Griffin.

Marina Abramovich
The place of a spectator is sacred

Andrei Shcherbinin
A revolver
A script.

Daniil Dresvyannikov
Waftage
A script.

Журнал издается при поддержке

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный Совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель Совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы: Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Редакторы сайта www.kinoart.ru Анастасия Дементьева, Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректор Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 29.03.11. Подл. к печати 15.04.11
Формат бумаги 70 x 100⅛. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 12398. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2011

Лицензия «ЗАО Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Росохранкультуры. Реклама

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШЕМ НОМЕРЕ:

Материалы, посвященные 80-летию журнала «Искусство кино»

Среди них:
Поздравления и эссе **В.АБДРАШИТОВА, Ю.АРАБОВА, А.БАЛАБАНОВА, Р.БАЛАЯНА, Г.БРУСКИНА, А.ВАСИЛЬЕВА, М.ГЕЛЬМАНА, А.ГЕРМАНА, Е.ГРЕМИНОЙ, Л.ДЕСЯТНИКОВА, Н.ДОСТАЛЯ, Т.ДРУБИЧ, В.ЕРОФЕЕВА, О.ИОСЕЛИАНИ, А.КАБАКОВА, А. КОНЧАЛОВСКОГО, С.ЛОЗНИЦЫ, В.МАНСКОГО, А.МИНДАДЗЕ, Е.МИРОНОВА, К.МУРАТОВОЙ, М.НЕЁЛОВОЙ, Ю.НОРШТЕЙНА, Г.ПАНФИЛОВА, Л.ПЕТРУШЕВСКОЙ, А.ПРОШКИНА, А.РОДНЯНСКОГО, Л.РУБИНШТЕЙНА, С.СЕЛЬЯНОВА, В.СИГАРЕВА, А.СМИРНОВА, А.СОКУРОВА, С.СОЛОВЬЕВА, М.СУХАНОВА, М.ТУРОВСКОЙ, Ч.ХАМАТОВОЙ, Б.ХЛЕБНИКОВА, А.ХРЖАНОВСКОГО, И.ЧУРИКОВОЙ, М.ШВЫДКОГО** и других

Критические заметки **Ю.БОГОМОЛОВА, Д.БЫКОВА, А.ДЕМИДОВОЙ, А.ЗЕЛЬДОВИЧА, О.ЗИНЦОВА, Н.КЛЕЙМАНА, О.КОВАЛОВА, В.МАТИЗЕНА, А.ПЛАХОВА, И.РУБАНОВОЙ, К.СЕРЕБРЕННИКОВА, А.СМИРНОВОЙ, В.ШМЫРОВА** и других

Мемуары **А.МЕДВЕДЕВА, Е.СТИШОВОЙ, Р.БАДАЛОВА, С.ТРИМБАЧА, Н.ЗАРХИ, Л.КАРАХАНА, Т.ИЕНСЕН** и других

Кинокритика в контексте теории культуры

Материалы из архивов журнала

2 0 1 1